Zur

Cultur und Kunst.

Studien

von

Jacob von Falke.



(Mit Illustrationen.)

Wien.
Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.
1878.

Zur Cultur und Kunst.

Zur
Cultur und Kunst.

Studien

von

Jacob von Falke.

(Mit Illustrationen.)

Wien.
Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn
1878.

Vorwort.

Der Wunsch, diese Arbeiten auch einem anderen Leserkreise zugänglich zu machen als demjenigen, welchem sie in erster Gestalt zu Gesicht gekommen sind, hat ihren erneuerten Abdruck in dieser Zusammenstellung als Buch veranlaßt. Ihre Berechtigung dazu, in solcher Weise dem ephemeren Leben der Zeitung oder dem beschränkteren Kreise der Fachzeitschrift entrissen zu werden, müssen sie in sich selber tragen.

Was hier beisammen erscheint, bildet nur eine Auswahl aus zahlreichen Aufsätzen, die zu Gebote standen. Es war dabei maßgebend nichts aufzunehmen, was veraltet schien, daher auch überwiegend das Meiste seiner Entstehung nach den letzten Jahren angehört. Mehr als die Hälfte dieses Buches, die Aufsätze nämlich über das englische Haus, über das Costüm und über die Patina der Bronzemonumente, ist dem Abendblatt der Wiener Zeitung, der „Abendpost“, entnommen; jene über Palissy und die nationale Hausindustrie waren in der Stuttgarter „Gewerbehalle“ abgedruckt, der über Bilderrahmen in den „Mittheilungen des österreichischen Museums“, jener über Stickerei in der „Zeitschrift für bildende

Kunst", und die erste Hälfte der Erinnerungen an Stockholm bildete ein Feuilleton der „Neuen freien Presse"; die zweite Hälfte dieses Aufsatzes ist neu und hier zum ersten Male gedruckt. Ebenso ist von der Geschichte der Stickerei der ganze fortsetzende Abschnitt vom sechzehnten Jahrhundert bis auf die Gegenwart neu hinzugekommen. Ueberhaupt sind alle Aufsätze durchgesehen, durchgearbeitet und zum Theil sehr verändert.

Die bildliche Zugabe zum zweiten Aufsatz verdanken wir der Freundlichkeit der Herren Ebner und Seubert, sowie des Herrn Professor Hermann Weiß; sie gehören der „Costümkunde" des letzteren an. Der fünfte Aufsatz hat einen Theil seiner eigenen Illustrationen behalten.

I.

Das englische Haus.

1. Entstehung und Geschichte des alten englischen Hauses bis zur völligen Ausbildung im sechszehnten Jahrhundert.

Ein englischer Schriftsteller sagt einmal gelegentlich: „Eines Engländers Haus ist nicht bloß seine Burg, sondern zuweilen auch sein lunatic asylum", zu deutsch: sein Narrenhaus. Damit will er wohl zunächst sagen, daß es darin nicht selten langweilig, trist und öde wie in einem Irrenhause zugeht. Das Wort hat aber auch insofern seine Richtigkeit, als heute zahllose englische Häuser in Vorstädten und auf dem Lande mit ihrer phantastischen Unregelmäßigkeit, zu der wir den Schlüssel nicht finden, wenigstens auf unser an viereckige Kasten gewöhntes Auge einen höchst sonderbaren Eindruck machen.

Und doch ist es gerade das englische Haus, welches ein positives Schema hat, welches einen klaren, systematischen Gang in seiner Geschichte und in der Geschichte des Landes verfolgt, welches sich auf bestimmt geordnetem Grundplan im Zusammenhang mit dem Leben, mit dem Stand und Rang seiner Bewohner von innen heraus aufbaut. Und das ist von jeher der Fall gewesen, wenn es nicht durch äußere, ganz bestimmte Einflüsse davon eine Zeitlang abgedrängt wurde.

Vielleicht war es auf unserem Continent auch einmal so oder wenigstens ähnlich. Bestimmte äußere Bedingungen, bestimmte Lebensformen oder nationale Eigenthümlichkeiten haben auch hier bestimmte Häuserformen hervorgerufen, die uns am deutlichsten noch in den Dörfern an den Küsten des Meeres oder in Gebirgsgegenden mit

nationalem Charakter entgegentreten. Sonst ist oder erscheint wenigstens alle Normalform verwischt und Zufall und Willkür scheinen Herren zu sein. Wer aber diesen Dingen auf Reisen nachgehen wollte, — denn die Bücher erzählen uns nichts oder sehr wenig davon — der würde auch heute noch unter der Willkür und der Zerfahrenheit der modernen Architektur die Spuren bestimmter Formen finden, welche mit gemeinsamen, charakteristischen Zügen in Zonen verlaufen oder in Districten sich gruppiren. Von ihrer Entstehung aber, ihrer Geschichte, ihrem Untergange erzählt uns noch keine gelehrte Abhandlung. Es ist eine Aufgabe, die zu ihrer Lösung ebenso des Kunstgelehrten wie des Culturhistorikers bedarf.

Unser Auge hat sich gewöhnt, das Haus von der Straße aus zu betrachten und von außen den Standpunkt der Kritik zu nehmen. Wir nennen es gut und schön, wenn seine Façade unseren Ansprüchen und Ansichten entspricht, und pflegen uns dabei wenig um sein Inneres zu bekümmern. Dies ist nicht der englische Standpunkt. Das englische Haus ist von innen aus entstanden, und von innen heraus muß die Kritik geübt werden. Der Grundplan, die innere Eintheilung ist allemal die Hauptsache, denn davon hängt aller Comfort, alle nationale Eigenthümlichkeit des gesellschaftlichen und Familienlebens ab. Während der continentale Architekt noch immer der Regel nach das Haus von außen nach innen baut, d. h. zuerst die Façade schafft (und es vielleicht dem Polier überläßt, das Haus dahinter zu bauen — es giebt positive Beispiele —), währenddeß gilt als Wahlspruch der englischen Architekten: „Sorge für das Innere und das Aeußere sorgt für sich selbst".

Gerade diese Normalmäßigkeit des englischen Hauses bei scheinbarer Willkür, dieser enge Zusammenhang mit dem Leben, der sich durch seine ganze Geschichte hindurchzieht und heute noch in dieser Anordnung und Einrichtung regiert, gerade dieses erscheint als der Hauptpunkt seines Interesses. Er wird daher auch insbesondere in der nachfolgenden Darstellung hervortreten, welche übrigens nicht die Absicht

hat, das englische Haus auf einen fremden, auf unsern Boden verpflanzen zu wollen. Gerade weil es so englisch ist, so angepaßt dem Leben, so paßt es völlig auch eben nur dahin, wo ihm Leben und Sitte entsprechen. Diese Arbeit hat kein anderes Ziel als die Schilderung eines, wie uns scheint, interessanten und bedeutsamen Gegenstandes; sie will ihn in seiner Entstehung begreifen, in seiner Geschichte verfolgen und in der Gegenwart mit den Gedanken, die ihn gestalten, darstellen. Auch ohne an Nachahmung zu denken, wird die Art, wie vorgegangen worden und wie vorgegangen wird, doch vielfach lehrreich sein.

Wir sagen kurzweg: das englische Haus, und doch sind es eigentlich verschiedene Häuser, von denen zu reden sein wird, von dem Hause auf dem Lande und von dem Hause in der Stadt, von dem reichen, stattlichen Herrensitz und von der einfachen Villa. Sie zeigen naturgemäß große Verschiedenheiten, wie denn das eine in der Freiheit des Landes entsteht, das andere auf dem schmalen, beengten Platz in der Stadt, rechts und links von Mauern begrenzt und des Lichtes und der Luft ermangelnd. Dennoch sind sie denselben geschichtlich begründeten Gesetzen unterworfen, dennoch waltet in ihnen gestaltend und anordnend dieselbe Sitte, dasselbe Lebensbedürfniß.

Nicht in der Stadt ist es, wo das englische Haus in seiner Eigenthümlichkeit entstanden ist, sondern in der Freiheit des Landes, wo Raum, Luft und Licht in gleicher Fülle zu Gebote standen. Das Stadthaus ist von späterer Ausbildung und nur eine Variante, eine durch die Beengung nothwendig gewordene Abänderung des im Landhause waltenden Gesetzes. Wir werden es daher auch vorzugsweise mit dem letzteren zu thun haben und in dieser ersten Abtheilung insbesondere, in welcher von der Entstehung und dem geschichtlichen Gang der Entwicklung und Umbildung zu erzählen ist.

Wir wollen gleich von vorn herein, um uns den Weg klar zu machen, angeben, auf welchen Eigenschaften oder Eigenthümlichkeiten das englische Haus beruht, Eigenschaften, zu denen es in seiner ganzen Ge-

schichte hinstrebt und welche noch heute die leitenden Gesichtspunkte des Architekten bilden. Es sind vorzugsweise drei Eigenschaften: erstens der abgeschlossene, privative Charakter (es läßt sich das englische Wort privacy leider nicht mit einem hier völlig entsprechenden deutschen übersetzen), der privative Charakter derjenigen Theile des Hauses, welche der weiblichen Hälfte der Familie gewidmet sind, zweitens die Trennung der Familienabtheilung von dem gesammten Departement der Küche und der Dienerschaft, drittens die bequeme Verbindung und Zugänglichkeit aller Räume bei der nothwendigen Absonderung. Diese Hauptbedingungen der Aufgabe haben noch andere in ihrem Gefolge, die noch im Verlaufe der Darstellung berührt werden.

Man wird zweierlei leicht zugestehen: einmal, daß diese drei Haupteigenschaften in der That es sind, auf denen die Wohlanständigkeit und der Comfort des modernen Lebens beruhen, und daß sie nothwendig erreicht werden müssen, wenn man den höchsten Ansprüchen unserer Bildung und unserer Gefühle gerecht werden will, und zweitens, daß sie bei uns in der Art unserer Wohnungen höchst selten in vollkommenem Maße erreicht, ja vielleicht in den meisten Fällen gar nicht einmal mit Absicht angestrebt werden. Vermissen *wir* die Erfüllung dieser Grundbedingungen *heute* nur zu oft und zu sehr, so dürfen wir uns um so weniger wundern, wenn das englische Haus in seinem *Anfange* noch keine derselben erkennen ließ; aber bald zeigte es wenigstens die Tendenz dazu.

Das englische Haus begann dort, wo der Ausgangspunkt seiner Entwicklung zu suchen und zu nehmen ist, in höchst primitiver Weise. Man hätte vermuthen können und hat auch in dieser Richtung Untersuchungen angestellt, daß die römische Villa nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung des Hauses in England geblieben sei. Ohne *Zweifel* gab es während der langen Zeit der römischen Herrschaft auch viele Wohnbauten römischer Officiere und Beamten im Lande und Nachgrabungen haben die Spuren derselben aufgewiesen, aber das englische Haus nimmt nicht von ihnen seinen Ausgang, sondern von dem Hause

der Angelsachsen. Die Niederlassung der Angelsachsen in der Mitte des fünften Jahrhunderts mit den Nachzügen, die fort und fort kamen und sich über das Land bis an die schottischen Gebirge ausbreiteten, haben verwischt, was die Römer geschaffen und angeregt. Die Cultur mußte auf brittischem Boden von neuem anfangen.

Da ist der Anfang der Entwicklung denn kein anderer als jenes nordische oder altsächsische Haus, das in seinen Grundzügen, in seiner Hauptgestalt noch heute an den deutschen und dänischen Küsten der Nordsee, insbesondere aber in jenen Gegenden, von denen die Angelsachsen ausgegangen sind, als das Haus des wohlhabenden und unabhängigen Bauern vorhanden ist. Von außen stellt es sich als ein ziemlich mächtiges Gebäude dar, mit niedrigen Seitenmauern und hohem Dach, die eine Stirnseite mit dem Thor, in welches die vollen Getreidewägen einfahren, der Straße zugekehrt. Das Innere bildet eine große Halle oder Tenne, dreischiffig eingetheilt, so daß die Seitenschiffe Pferde und Kühe aufzunehmen haben, die Halle in der Mitte allen Bedürfnissen des Lebens dient, darüber das hohe Dach den Segen der Ernte enthält.

Im Hintergrunde der Tenne befindet sich der Herd, von dem die Hausfrau das Ganze übersieht, und hinter demselben — das ist aber schon eine weitere Stufe der Entwicklung — Wohn- und Schlafgemach. Nach ältester Sitte ist es die Tenne allein, in welcher alles Leben der Familie und des Gesindes vor sich geht: hier wird berathen und gearbeitet, gegessen und getrunken und hier auch das Lager für die Nacht bereitet. Die Tenne oder die Halle ist das Atrium des antiken Hauses, vom Rauch des Herdes geschwärzt wie dieses in seinem Anfang, nur nach dem Gebote des Klimas überdeckt, während dieses in seiner Mitte den offenen Himmel über sich hat.

So war in der That das gewöhnliche Haus des Angelsachsen in England, noch dazu schlecht gebaut und unansehnlich, wenigstens wie es die Normannen bei ihrer Ankunft schildern. Von der Trennung der Herrschaft und des Gesindes, von der Abgeschlossenheit der

Schlaf- oder Frauengemächer noch keine Rede; leichte Communication kam nicht in Frage, weil ein einziger Raum eben allen Zwecken diente.

Indessen waren die Sitze reicher und vornehmer Angelsachsen, die Sitze — denn von Palästen kann man nicht reden — der kleinen Könige zumal, welche das Land zertheilt hatten, doch schon über diesen ersten Stand der Dinge hinausgegangen. Sie hatten bei der Menge des Gefolges und des Gesindes, bei der Menge der Geschäfte, vielleicht auch bei dem erhöhten Stande der Bildung, der wenigstens den christlichen Fürstinnen der Angelsachsen zukam, das Bedürfniß verschiedener Räumlichkeiten gefühlt. Diesem Bedürfniß wurde aber nicht in der Weise abgeholfen, daß man den gemeinsamen Raum der großen Halle in Zimmer abtheilte.

Man ließ die Halle unberührt und baute neben ihr so viele Räume, als man bedurfte, jeden als gesondertes Haus. Das ergab bald an einem fürstlichen Sitze, der für viele Leute zu sorgen hatte, eine ganze Reihe kleinerer und größerer Gebäude, die insgesammt von einem Wall, Zaun und Graben umschlossen waren. Durch ein Thor führte eine gerade Straße auf das Hauptgebäude in der Mitte, die Halle.

In dieser Anlage erhielten nun auch Herr und Herrin, König und Königin ein abgesondertes Gebäude, ein Gemach nur bildend, das ihnen zum Schlafgemach, den Frauen zum Tagesaufenthalt und dem Herrn für seine Geschäfte diente. Besonderen Ehrengästen wurde auch ihre Schlafstelle neben den königlichen darin angewiesen. Das war in jedem Fall ein Fortschritt, aber dem privativen Bedürfniß der Familie und der Frau insbesondere, der Intimität des Hauses ist damit noch sehr wenig Rechnung getragen.

Dadurch, daß die Halle eines Theiles ihrer Bestimmung entledigt wurde, verlor sie noch nicht an Bedeutung; im Gegentheil, ihre eigentliche Zeit, wo sie ein nothwendiges Bedürfniß des mittelalterlichen Lebens wurde, sollte erst kommen. Als die Familie von ihr getrennt wurde, blieb sie unter den Angelsachsen die Stätte alles gemeinschaft-

lichen Lebens, die Stätte des Verkehrs des Herrn mit seinen Gefolgsleuten und seinen Sclaven, die Stätte der Gastlichkeit und der Beherbergung. Wie sie zum gemeinsamen Male, zu Festen und Trinkgelagen diente, so war sie für die Nacht das Schlafgemach des gesammten Personals und nicht bloß des männlichen, nur mit Ausnahme des Herrn und der Kinder oder des einen und des anderen Ehrengastes. Man saß auf langen Bänken, die an der Wand entlang standen. Wenn gegessen war, entfernte man die Tische, die nur aus Brettern auf hölzernen Böcken bestanden, und zechte auf den Bänken fort, während die Diener umhergingen und einschenkten. War die Stunde des Schlafens gekommen, so wurden Strohpolster und Decken herbeigeschafft, und man lagerte auf denselben Bänken, wo man gegessen und getrunken hatte.

Dieser Bedeutung entsprechend, war die Halle auch bei weitem das an Größe und Kunst vorragende Gebäude, aber man würde irren, wollte man viel an Schmuck und Kunst voraussetzen. Die Angelsachsen waren noch keine Baumeister wie ihre Nachfolger, die Normannen; der Zimmerer war es, welcher das Haus aufführte, entweder ganz von Holz oder aus Riegelwänden, mit Lehm gefüllt. Die Decke des Gemachs bildete das Sparrenwerk des Daches mit seinem Stroh und seinen Schindeln. Durch eine Oeffnung desselben konnte sich der Rauch des Feuers einen Ausweg suchen, nachdem er lange hin und her gewallt und das Holzwerk geschwärzt hatte. Einen Kamin oder Ofen kannte die Halle nicht. In dem Thonestrich des Fußbodens waren an gewissen Stellen, besonders aber in der Mitte, Steinplätze für das Feuer gemacht. Hier loderten große Holzklötze; wer von draußen kam und fror, setzte oder stellte sich zu denselben. Aber gastliche Aufnahme, Wärme, Trank und Speise fand jeder, der des Weges kam und nicht zu dem zahlreichen Vagabundenthum gehörte.

Solche Wohnungszustände waren für Familien von königlichem Rang oder fürstlicher Bedeutung gewiß sehr primitiver, selbst roher Art. Sie waren es und blieben es, trotzdem die angelsächsischen Damen,

vor allen die Königinnen selber, uns geschichtlich bereits in einem gewissen Lichte der Bildung erscheinen. Diese waren berühmt und gepriesen als kunstvolle Stickerinnen und vor Allem wegen ihrer christlichen Frömmigkeit, die sich selbst zur Gelehrsamkeit in religiösen Dingen erhob. Aber von den Bedürfnissen, welche in der modernen Cultur die Wohlanständigkeit den Frauen und der Familie auferlegt, hatten sie noch wenig Gefühl und Bewußtsein. Allerdings war ein gewisses Bedürfniß der Trennung und Absonderung bereits rege geworden, aber es war baulich wie gesellig durch die Trennung der Räume in eben so viele, oft ziemlich weit entlegene Gebäude nur sehr ungenügend zum Ausdruck gekommen. Und doch ist dies bereits der Beginn der Entwicklung, die erste und nothwendige Stufe des Fortschrittes. Das nothwendig Getrennte nun wieder zusammenzubringen, das Neue nach neu erkannten Bedürfnissen hinzuzufügen, das Ganze planmäßig zu ordnen und zu gruppiren, konnte erst das Werk von Jahrhunderten sein.

Aber es sollte nicht das Werk ruhiger Entwicklung sein; es sollte nicht ohne Trübung und Störung vor sich gehen. Nach der Mitte des elften Jahrhunderts (1066) erfolgte die Eroberung Englands durch die Normannen, und mit ihnen begann eine lange unruhige Zeit innerer Fehden und Kämpfe, welche die Sicherung des Hauses nothwendig machten. Auch die Behausung des Angelsachsen war von Zaun, Wall und Graben umschlossen gewesen, aber mehr zu friedlicher Abgrenzung denn zu kriegerischer Umwallung, zur Rüstung für Schutz und Trutz. Der eigentliche Burgenbau begann mit den Normannen und war für sie eine Nothwendigkeit, so lange bis die verschiedenen Völkerschaften auf dem Boden Englands sich ausgeglichen oder verträglich ihre Stellung gefunden hatten. Bis dahin, etwa zwei Jahrhunderte hindurch, gab es überall rasch ausbrechende Fehden und Kämpfe, auf die der Normanne jederzeit gefaßt und vorbereitet sein mußte. Die Burgen erhoben sich daher in solcher Menge, daß allein unter der Regierung König Stephans in einem Zeitraume von neunzehn Jahren ihrer mehr denn elfhundert gebaut wurden.

Dieser Kriegszustand des Normannen mußte natürlich dem Grundplan seines Wohnsitzes eine ganz andere Gestalt geben. Konnte der Angelsachse sich damit ausbreiten, so mußte der Normanne, der mit verhältnißmäßig wenigen Genossen die Herrschaft übte, sich zur engsten Vertheidigung zusammenziehen. In ähnlichen Verhältnissen schon auf französischem Boden lebend, hatte er sich dort an den Bauten und Befestigungen der Römer zum Baumeister ausgebildet und übte und erweiterte dieses Talent, welches dem Angelsachsen völlig fehlte, nun in England. Steinmauern, Gewölbe, Wendeltreppen, all das machte ihm keine Schwierigkeit.

Der Gegensatz des angelsächsischen und des normannischen Wohnsitzes tritt leicht hervor. Lagerte sich jener mit seinen Gemächern als Einzelbauten in räumlicher Distanz neben einander, so legte der Normanne die einzelnen Räume über einander. Nach dem Muster der römischen Garnisonthürme, die er in Frankreich gefunden hatte, erbaute der Normanne sich Wohnthürme (Donjon) mit drei bis fünf Geschossen, das Erdgeschoß mitgerechnet. Klein an Umfang durften diese Thurmburgen nicht sein, denn der normannische Feudalherr hatte seine Vasallen und Gefolgsleute, die ihm Dienste leisteten und die auf seine Gastlichkeit im großen Maßstabe rechneten. Für diese Gastlichkeit wie für die Unterkunft des ganzen kriegerischen und nichtkriegerischen Gefolges in den Zeiten der Gefahr — und sie waren nicht selten da — hatte die Thurmburg zu sorgen. Gar schnell wurde sie daher, zumal mit der ornamentalen Entwicklung der normannischen Baukunst, zum Thurmpalast.

Bei einer Dicke der Mauern von zehn bis fünfzehn Schuh erreichte oftmals der Thurm eine Höhe von mehr denn hundert Schuh, während die Verhältnisse der Innenräume von fünfzig oder weniger denn fünfzig bis zu hundert und darüber schwankten. Da in der früheren Zeit selten eine Theilung der Stockwerke in Zimmer stattfand, so ergaben diese Geschosse Säle von großen Dimensionen. Der unterste derselben, derjenige im meist gewölbten Erdgeschoß, diente nur als

Keller und Vorrathsraum. Er war allein von oben her zugänglich, sei es durch eine Fallthüre, sei es durch eine Stiege in der Dicke der Mauern. Der Thurm selbst hatte seinen Eingang im ersten Stock durch eine Stiege, die leicht abgebrochen werden konnte. Dieses erste Geschoß, wie alle übrigen ein einziger Raum, diente als Waffensaal, als Aufenthalt der Diener und des niederen Gefolges und in Zeiten der Belagerung als Küche. Darüber kam die eigentliche Halle, welche oft den zweiten und dritten Stock zusammen einnahm, als Aufenthalt und Nachtherberge der Lehensleute, als Stätte der Feste und der Gastlichkeit. Was über der Halle lag, das dritte und vierte Stockwerk, oder das vierte allein, diente dem Geschäfte des Burgherrn, den Frauen, der Familie. Es war ihre Arbeitsstätte, ihr Tagesaufenthalt, ihre Schlafstätte. Abtheilung in einzelne Zimmer, die leicht möglich gewesen wäre, scheint in keiner Weise, wenigstens was die frühere Periode betrifft, stattgefunden zu haben und sicherlich hatten die Frauen noch keine Gemächer für sich, weder in dieser Thurmburg, noch in dem königlichen Palast, der übrigens von keiner anderen Beschaffenheit war. Freilich gab es schon Kamine in diesen Räumen, es gab in den tiefen, gemauerten Fensternischen reizende Sitze, von denen der Blick über das weite Land schweifen konnte, aber dennoch mochte sich die angelsächsische Dame in ihrem Gemach zu ebener Erde noch glücklicher schätzen als die normannische Baronin in ihrer abgeschlossenen Einsamkeit hoch oben auf der Steinburg.

Allerdings war dieser Donjon nicht das einzige Gebäude in der normannischen Burg, die in Ringmauer und Graben noch mancherlei Bauten, wie Stallungen, Backhaus, Vorrathsgebäude, Küche u. s. w., umschloß. Man gab sie im Fall der Noth auf und zog sich insgesammt auf den Thurm zurück. Dieser war aber unter allen Umständen auch das eigentliche Wohnhaus. Er war es für den Baron und die Seinen wie für den König und seinen Hof, die in keiner anderen Weise darin lebten, wenn auch der vermehrten Geschäfte und des vergrößerten Gefolges wegen die Räume größer und die Eintheilung ein wenig complicirter

war. Der weiße Thurm im Tower zu London, die damalige Residenz der Könige, ein Gebäude des elften Jahrhunderts, war nicht anders wie eine dieser Thurmburgen, Geschoß über Geschoß mit großen Sälen enthaltend, nur der Länge nach bereits in je zwei Gemächer getheilt und dazu noch mit einer Capelle, die einen Theil von zwei Stockwerken hinwegnahm. Dieser Thurm mit seinen vier Geschossen beherbergte das Gefolge und die Officiere und Beamten, er enthielt den Waffensaal, die große gemeinsame Halle und ein besonderes Repräsentations- und Audienzgemach. Was für den Privatgebrauch der königlichen Familie, für die Königin und ihre Damen übrig blieb, war ein einziges Gemach im vierten Stock, das kaum durch Wände getheilt gewesen zu sein scheint. Es hatte freilich eine Länge von fünfundsechzig bei einer Breite von dreißig Schuh, diente aber in gleicher Weise als Schlafgemach, als Sitz- und Arbeitszimmer für den Tag und hatte wohl selbst noch einen und den anderen intimeren Gast für die Nacht aufzunehmen.

So erscheint der Thurmpalast — auch abgesehen davon, daß er noch nicht einmal besondere Schlafgemächer enthielt, zu denen das Verlangen sich noch nicht geregt hatte — keineswegs als ein angenehmer oder wohnlicher Aufenthalt. Man suchte ihn zwar mit der Zeit bequemer zu machen, indem man gewölbte Gänge entlang in die Dicke der Mauern legte und in den Ecken Wendelstiegen anbrachte, wodurch man die Communication erleichterte, oder indem man die tiefen Nischen der Fenster ausnützte und andere seitwärts für Betten in das Gemäuer brach. Das Alles kam aber mehr dem Geschäfte, dem Gefolge, den Wache haltenden Kriegsleuten zugute als der Familie und dem feineren Gefühle für den Comfort des Lebens. Sobald daher die kriegerische Nothwendigkeit nachließ, sobald die Zeiten sicherer wurden, stieg auch der normannische Baron nur zu gern von seinem Thurme herab und baute, was er bedurfte, wieder zur ebenen Erde.

Hier war es nun, wo das angelsächsische Haus nach der Episode des normannischen Thurmschlosses wieder zu neuer Bedeutung kam.

Auf ihren ausgedehnten Besitzungen hatten die normannischen Barone eine Anzahl Wirthschaftsgebäude, die nach angelsächsischer Weise, nach dem Brauche des Landes angelegt waren. Schon aus äußeren Gründen mußten sie diese zuweilen für sich gebrauchen, denn die größere Schwierigkeit des Transportes zwang sie, die aufgehäuften Feldfrüchte und Vorräthe an Ort und Stelle selbst mit ihren Angehörigen und Gefolgsleuten zu verzehren. Sie hatten also schon auf diese Weise Wechsel des Aufenthaltes und gewöhnten sich mit der friedlicheren und sicherern Zeit mehr und mehr an das neue Leben. So begannen sie seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ihre Thurmsitze als Wohnungen ganz aufzugeben und sich mit ihrem ganzen Haus- und Hofhalt auf dem ebenen Lande in diesen manoirs, wie sie französisch, oder manors, manorhouses, wie sie englisch genannt werden, niederzulassen und einzurichten.

Das brachte natürlich in den manorhouses große Veränderungen mit sich und führte zu der Ausbildung der eigentlichen Landsitze englischer Familien. Schon hatte das gewöhnliche angelsächsische Landhaus in den beiden ersten Jahrhunderten der normannischen Herrschaft, also im elften und zwölften, den Einfluß der neuen Herren und der neuen Bauweise erfahren. Zwar war die Trennung der Wirthschaftsgebäude und damit die Zerstreutheit der Anlage geblieben, aber es hatte sich das Wohngemach an die Halle angelegt und in vielen Fällen bereits mit einem unteren und oberen Stock, welche beide vereint der Höhe der Halle gleichkamen. Die Halle hatte vollkommen ihre Bestimmung und mit dem offenen Sparrendach, das die Decke bildete, mit dem Feuerplatz in der Mitte und dem Rauchloch darüber auch ziemlich die alte Beschaffenheit behalten. Sie diente der Zusammenkunft, dem gemeinsamen Leben aller Angehörigen des Hauses; sie diente als Schlafgemach für das Gefolge und Gesinde. Nur die Familie des Herrn hatte ihr Gemach daneben gewonnen. Dasselbe hatte Aussicht und Eingang in die Halle, aber auch gewöhnlich eine zweite Thür in den Garten. Es wurde gebraucht als Geschäftszimmer, als

Sitz- und Schlafzimmer, wie das vierte Geschoß der normannischen Thurmburg.

Ueber diesem Gemach zur ebenen Erde lag, wie schon angedeutet, noch ein zweites, das mit Hilfe einer Stiege von außen her zu erreichen war und in die Halle nur die Beobachtung durch eine fensterartige Oeffnung gewährte. Es erhielt den Namen Söller, solar, solarium, entweder weil es mehr der Sonne ausgesetzt schien, oder von solus, allein, um seine Absonderung anzudeuten. Auch der Söller diente der Familie, aber nicht als gewöhnliches Schlafgemach, sondern mehr für Gäste oder sonst in ungewöhnlichen Fällen. Sich auf den Söller zurückziehen und die Halle schließen, galt sprichwörtlich für Schande und für das Zeichen eines geizigen, ungastlichen Mannes.

Das Manorhaus hatte somit im Gegensatz zu dem alten Hause des Angelsachsen eine Familienwohnung erhalten, die sogar einen Kamin, einen Feuerplatz in der Wand hatte. Zu der gemeinsamen Halle war das Zimmer, chamber, hinzugetreten. Das Haus war statt des einfachen viereckigen, umschlossenen und gedeckten Raumes ein schon einigermaßen complicirtes Gebäude mit Zwischenwänden und Zwischendecke geworden.

So überkamen es die normannisch-englischen Barone, um es mit erweitertem Bedürfniß, mit größerem Kunstverstand und alsbald auch mit gesteigerter Cultur weiterzubilden. Es ist die Zeit, wo der normannische Stil der Baukunst in den gothischen überging, eine Veränderung, die sich natürlich im Aeußeren und Inneren kenntlich machte, auf die Gestaltung des Hauses aber und seinen Grundplan ohne Einfluß blieb. Es ist vor Allem die Zeit, wo der specifische Geist des Mittelalters in seine schönste Blüthe trat, wo Ritterthum, Sangeskunst, neue Lebens- und Umgangsformen entstanden, wo sich eine neue, originelle Epoche der Literatur erhob, wo die Poesie gerade in den tonangebenden Kreisen Gemeingut wurde. Von dieser erhöhten Bildung, von dem verfeinerten Zartgefühl, das nun Dinge sah und erkannte, die es früher achtlos geduldet hatte, mußte auch das Haus die Wirkung spüren, wenn sie auch nicht auf einmal kam und durchdrang. Durch diese Ver-

feinerung des Gefühles, durch die neue Gestaltung und Ausbildung der socialen Sitte wurde das Haus vervollkommnet, weit mehr als durch den Uebergang der Baukunst aus dem romanischen oder normannischen Stil in den gothischen.

Die Veränderung, welche das manorhouse dadurch, daß es die Residenz des normannisch-englischen Barons wurde, zunächst erlitt, scheint dem zu widersprechen, aber der Fortschritt war eben, wie angegeben, kein plötzlicher. Die Zeiten waren friedlicher und sicherer geworden, aber nicht sicher. Befestigung seines Hauses lag im Geiste des Ritterthums, und so erhielt auch das manor mit seinen dazu gehörigen Gebäuden eine feste Ummauerung. Doch bedurfte es dazu einer Licenz des Königs, und diese wurde ungern gegeben. Zum Anderen fand eine große Erweiterung derjenigen Räume statt, welche materiellen Zwecken dienten. Die alte Halle hatte ursprünglich neben ihrer Bestimmung für die Familie und die Gastlichkeit auch aller Art der Wirthschaft gedient, als Küche, Vorrathsraum und Arbeitszimmer. Das alles hatte sich allmälig gelöst und erhielt nunmehr einzelne und bestimmte Räume zugewiesen, die sich nach und nach an die eine Seite der Halle anlehnten, so die Küche, Wein- und Bierkeller, Speisekammern, Milch- und Butterkammer, Wasch- und Backhaus u. s. w.

Zum Dritten fand denn auch eine Veränderung der socialen Räume in der angedeuteten Richtung statt. Mit dem chamber und dem Söller hatte die Familie ihre private Behausung gewonnen, aber weder war das Geschäft des Herrn von dem Aufenthalte der Damen getrennt, noch die Arbeit des Tages von der Ruhe der Nacht. Es gab noch keine Damenzimmer und keine besonderen Schlafzimmer. Das erstere, das selbstständige Damenzimmer, trifft man zum ersten Male in den königlichen Schlössern, deren Inventare von einem Zimmer des Königs wie von einem Zimmer der Königin sprechen. Der König empfängt während des Tages in dem seinigen, die Königin in dem ihrigen, doch ist die Einrichtung noch so, daß z. B. Bittschriften und Geschenke auf das Bett niedergelegt werden. Diese Einrichtung der

königlichen Schlösser wurde auf den Sitzen der Barone alsbald nachgeahmt. Das Gemach der Dame, das Boudoir oder the Ladys bower, wird stehend und erscheint auch in allen ritterlichen Gedichten. Die Dame empfängt hier des Tages ihre Gäste und Besuche, aber es ist auf eine Bank zu Füßen des Bettes, wo sie dieselben zum Sitzen nöthigt.

Ist diese Errungenschaft einer verfeinerten Sitte und eines veredelten Gefühles schon im dreizehnten Jahrhundert eingeführt, so ist das selbstständige Schlafzimmer, das nur diesem Zwecke dient, erst eine Neuerung des vierzehnten Jahrhunderts. Es wurde nur vermittelst eines Ueberganges gewonnen. Man trennte zunächst den Raum des Bettes von dem Raume, wo man am Tage saß, durch eine Scheerwand und erhielt so, wenn nicht gesonderte Gemächer, doch gesonderte Räumlichkeiten, ein bedroom, dem auch die Angelegenheiten der Toilette zufielen, bis sich später ein dressingroom, ein Ankleidecabinet, hinzugesellte, und sodann ein sittingroom. Aus diesem Sitzraum wurde dann ein Sitzzimmer, während das einmal gewonnene Schlafzimmer, das keine andere Bestimmung hatte, sich darnach leicht vermehren konnte.

Auch an das Herrenzimmer, the Lords chamber, welches gewöhnlich den Söller oder das Söllerzimmer in Anspruch nahm, knüpft sich eine weitere Entwicklung. Ursprünglich vorzugsweise den Geschäften des Herrn gewidmet, die im Lärm der Halle sich schwer abmachen ließen, wurde es auch bald von der Familie benützt, welche sich vom Bankett aus der Halle dahin zurückzog. Als Gesprächs- und Conversationszimmer, in welchem mancherlei Leute verkehrten, die mit dem Herrn geschäftlich zu thun hatten, erhielt es den Namen parlour, gewissermaßen Sprechzimmer. Als Rückzugszimmer für die Familie wurde es drawingroom genannt, eigentlich withdrawingroom, wie man wenigstens das Wort zu erklären sucht. Bei wachsender socialer Bildung und gesteigerten Ansprüchen des gesellschaftlichen Lebens konnten freilich beide Bestimmungen als geschäftliches Sprechzimmer und als Familienzimmer nicht neben

einander gehen, und parlour und drawingroom wurden zwei verschiedene Zimmer. In neuerer Zeit ist ersteres veraltet, letzteres aber etwa in der Bedeutung von unserem Salon geblieben. Das Herrenzimmer hatte aber schon früh noch einem anderen Zwecke zu dienen, welcher sich später ebenfalls von ihm löste und ein besonderes Gemach hervorrief. Da es der Familie nicht immer gefiel, wie es im Anfang Sitte war, mit dem Gefolge und der großen Menge in der Halle, die gar verschiedenen Standes und verschiedener Bildung war, zu speisen, so benützte sie zu gesondertem Mahle das parlour. Als aus der Ausnahme die Regel wurde, als die Familie sich gewöhnte, allein oder mit erwählten Gästen zu speisen und nur ausnahmsweise am Bankett der Halle theilnahm, oder dieses selbst zur Ausnahme wurde, da entstand für den neuen Brauch ein besonderes Speisezimmer, diningroom genannt.

Diese Entwicklung, mit der im Wesentlichen das gegeben ist, was heute das gewöhnliche englische Haus an stehenden Räumen enthält, womit also in gewissem Sinne das Ziel erreicht ist, vollzog sich jedoch erst bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und nicht ohne Zusammenhang mit dem Sinken der mittelalterlichen Sitte überhaupt. Bis es dahin kam, hatte aber die Halle, die als der charakteristische Hauptheil des mittelalterlichen Hauses zu betrachten ist, noch ihre Blüthezeit während des vierzehnten Jahrhunderts zu erleben, ihre Blüthezeit in Bezug auf ihre Größe so wie in Bezug auf ihre Architektur und ihre Einrichtung.

Damals im vierzehnten Jahrhundert hatte die altenglische Gastlichkeit in großem Maßstabe noch keineswegs abgenommen, weder für den Baron, noch für den einfachen Landedelmann, noch überhaupt für jeden, der für einen größeren Haushalt zu sorgen hatte. Das kriegerische Gefolge des Barons umgab ihn noch wie früher; Schaaren von Freunden, Angehörigen und Fremden, die oft nur der Zufall herbeiführte, bewegten sich in der Halle und wurden bewirthet. Solchen Anforderungen an die Küche und Wirthschaft zu genügen, ließ z. B. der Earl of Warwick

täglich sechzig Ochsen schlachten; aber wer nur immer kam, die ganze Nachbarschaft, ein Jeder durfte ein gut Stück Fleisch auf der Spitze seines Messers mitnehmen. Nach wie vor fanden die täglichen Gelage in der Halle statt, und wenn Speise und Trank, the good cheer of old England, ihre Schuldigkeit gethan hatten — denn die Bewirthung war gut, wenn auch die Behausung schlecht —, so sank die Menge der Gäste ohne viel Unterschied des Geschlechtes zum Schlafe nieder auf derselben Wahlstatt, auf schnell bereitetem Lager.

Unter dieser Sitte erlangte die Halle, der nunmehr eine reiche und ausgebildete Gothik zu Hilfe kam, kolossale Dimensionen, so daß alle übrigen Theile des Hauses sich nur an sie anzulehnen schienen. Sie nahm die Höhe von zwei Geschossen ein, erweiterte und erhöhte die Fenster und stellte sie auch in zwei Reihen über einander, verglaste sie allmälig, selbst mit buntem Glaswerk. Die Decke bildete sie wie früher mit den offenen Balken und Sparren des Daches, die vom Rauche geschwärzt wurden, denn der Kamin, in den Wohngemächern gewöhnlich, war hier noch selten; statt seiner loderten in der Mitte auf gemauertem Feuerplatz die großen Holzblöcke über messingenen oder eisernen Feuerhunden. Die Wände wurden, zum Theil wenigstens, mit bunten, figurenreichen Geweben behängt, auf Credenzen standen Prunkgefäße, und so gewann denn die Halle ein gar stattliches Ansehen. Ein großer, weit ausgebauter Erker (bay-window), der regelmäßige Sitte wurde, gab dem Inneren einen angenehmen Sitzplatz und dem Aeußeren eine bewegte Architektur. Dem Eingang war ein offener Porticus vorgelegt.

Nach und nach erhielt die innere Einrichtung eine ganz feststehende Form. An der einen Schmalseite befand sich ein um einige Stufen erhöhter Platz, daïs genannt, auf welchem der Ehrensitz sich befand, der Tisch des Herrn und der Dame und etwaiger bevorzugter Gäste. Rechts und links liefen die Bänke für die gewöhnlichen Genossen des Mahles hinab. Dem Ehrensitze gegenüber, an der anderen Schmalseite, trennte eine getäfelte Holzwand von halber Höhe eine

Art Vestibule ab, screens genannt, d. i. Schrein. In diesem Raume, der mit einem Brunnen versehen war und mit der Küche und den anderen Wirthschaftsräumen in Verbindung stand, besorgten die Diener die Zurüstung des Mahles, richteten die Speisen an und wuschen das Geräthe. Ueber ihm war die Minstrels Gallery, der Platz der Spielleute, der Harfner, Flötisten und Fiedler, die in England zahlreich umherzogen und dem guten Mahle nicht fehlen durften.

Diesen stattlichen Eindruck des Aeußeren wie des Inneren, den die Kunst in verschiedener Weise zu erhöhen trachtete, verlor die Halle zwar nicht im fünfzehnten Jahrhundert; woran sie aber einzubüßen begann, das war das Leben in ihr, das war ihre sociale und politische Bedeutung. In den Kriegen der rothen und weißen Rose war ein großer Theil des hohen Adels zu Grunde gegangen und junge Familien, die minder hohe Ideen von den Pflichten des Landherrn hatten, an die Stelle getreten. König Heinrich VII. war kein Freund des kriegerischen Gefolges, das der Baron für ständig um sich zu halten pflegte. Er trachtete es zu beschränken, und da er Frieden und Ordnung dem Lande zurückgegeben hatte, so war es auch überflüssig geworden. Die Kriegsleute, die in der Halle ein faules Leben geführt hatten, wurden nun fleißige Landbauer und erschienen nur noch bei besonders festlichen Gelegenheiten in der Halle des Lords. Was von ihnen übrig blieb, waren stehende Hausbeamte und Diener.

Während so die Halle verödete, wuchsen, wie das schon bemerkt worden, die Privaträume der Familie. Es bildete sich das parlour oder das Geschäftszimmer, das drawingroom oder der Salon, das Familienspeisezimmer, diningroom. Sie alle erhielten nicht geringe Dimensionen. Mit dem Verschwinden des kriegerischen Gefolges hörte die Halle auf die Schlafstätte zu sein, und es wurden für die Gäste wie für die Diener besondere Schlafzimmer eingerichtet.

So hatte mit dem Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts das englische Haus an Zahl wie an Abgeschlossenheit der Gemächer, an privativem Charakter so ziemlich alles das erreicht, was das moderne

Bedürfniß, das Zartgefühl moderner Bildung verlangen. Aber eine Aufgabe blieb immer noch zu lösen, diejenige, in alle diese Räume sammt denen, die der Wirthschaft bestimmt waren und die so nach und nach ihre Entstehung erhalten hatten, Plan, Ordnung und bei Wahrung der Abgeschlossenheit bequeme Zugänglichkeit zu bringen.

Davon hatte nun freilich das mittelalterliche manorhouse oder das mansion, wie man heute sagt, der Landsitz des Großen und der Gentry, während des Mittelalters sehr wenig gehabt. Der ganze Gang der Entwicklung, die Eigenthümlichkeit selbst des gothischen Stils hatten davon eher abgelenkt. Wie die Wirthschaftsräume oder die Privatzimmer als eine Errungenschaft verfeinerter Zeiten nach und nach entstanden, so lehnten sie sich an das vorhandene Hauptgebäude, an die Halle an, zur einen Seite die Wirthschaftsräume, zur anderen die Zimmer. Jene breiteten sich zu ebener Erde aus, diese erhielten allerdings schon früh mit dem Söller einen Oberstock. Das Ganze aber unter ein gemeinsames Dach zu bringen, ihm gleiche Höhe zu geben, es nach einem symmetrischen Grundplane zu ordnen, daran dachte niemand. Es lag ja keine Nothwendigkeit dazu vor; der Kunststil verlangte es nicht, und so kam niemand darauf. Man baute auf der Fläche, die man nöthig hatte, rückte mit der Linie heraus oder herein, je nach Bedarf, ließ Erker, Söller und Giebelzimmer hervorragen, und so erhielt man im Grundplan wie im Luftprofil ein höchst unregelmäßiges Bild, auf dessen Zufälligkeiten eben der oft genannte pittoreske Charakter dieser alten englischen Landsitze beruht. Constant daran war nur, daß die Halle die Anlage dominirte, daß an ihrer einen Seite, oftmals mit dem Einschiebsel der Hauscapelle, die Wohnung lag, an der anderen die Wirthschaft. Anfangs überwog diese bedeutend an Ausdehnung, bis mit dem Sinken der Halle Wohn- und Schlafräume so zunahmen, daß sie die Wirthschaft ganz überflügelten und mit ihr zur größeren Hälfte einen Hof umspannten.

Auch in dieser Gestalt erreichte das Haus während des fünfzehnten Jahrhunderts noch nicht die Bequemlichkeit innerer Communi-

cation. Corridore, Galerien, welche die Verbindung vermittelten und dabei jedem Gemach gesonderten und gedeckten Zugang gelassen hätten, gab es noch nicht oder in höchst seltenen und unbedeutenden Fällen. Eben so wenig war ein geordnetes Treppensystem vorhanden oder eine Hauptstiege, die später schon um des stattlich vornehmen Eindruckes willen dem Hause eines großen Herrn nothwendig war. Die Stiegen waren klein, eng und nach zufälligem Bedürfniß auch zufällig angelegt. Die Halle, zu ebener Erde gelegen, bedurfte ihrer nicht. Im Inneren waren wohl einzelne Räume durch Thüren mit einander verbunden, was aber wieder den Uebelstand hatte, daß sie als Durchgang dienten für Personen, für die sie nicht bestimmt waren. Fast alle Räume zu ebener Erde hatten ihre directen Eingänge vom Hofe aus, ohne Vorlage von Schutzräumen, so daß der Hof zuweilen zehn bis zwanzig verschiedene Eingänge in das Haus darbot. Dies war ein großer Uebelstand, der sich sofort fühlbar machen mußte, sobald dem Bedürfniß der Familie nach Abgeschlossenheit durch eine hinlängliche Zahl selbstständiger Gemächer Genüge geschehen war.

Es blieb somit dem sechzehnten Jahrhundert, wenn es das Haus auch bereits in einer gewissen Vollendung antraf, noch eine große Aufgabe zu erfüllen übrig, diejenige nämlich, Ordnung in den Grundplan zu bringen und eine innere Communication der immer zahlreicher werdenden Räume herzustellen. Diese wuchsen in dem Maße an, daß zum Beispiel das Schloß Hengrave Hall allein vierzig Schlafzimmer enthielt. Auch manches Neue finden wir hinzugefügt, ein Kinderzimmer, ein Zimmer des Lehrers, ein Badezimmer, aber nichts mehr von prinzipieller Bedeutung. In diesem Sinne als wirklich neu, bedeutungsvoll und umgestaltend sind nur die Corridore und Galerien zu betrachten, weil sie die Anlage, den Plan wenigstens einer gewissen Regelmäßigkeit unterwarfen.

Die Zeit war dieser neuen Tendenz des englischen Hauses günstig. Es lag in der Art des neuen Kunststils, der Renaissance, an Stelle der mittelalterlichen malerischen Zufälligkeit eine regelmäßige und sym-

metrische Architektur treten zu lassen, aber man würde irren, wollte man annehmen, daß die Renaissance sofort das englische Haus in diesem Sinne umgeschaffen hätte. Der neue Kunststil, der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert den Geschmack der Welt umschuf, fand nicht sogleich willkommene Aufnahme in der englischen Architektur. Die Stilart, welche ihm hier zur Seite ging, der sogenannte Elisabethstil, ist allerdings nicht ohne den Einfluß der Renaissance entstanden und trägt in seinen Profilen und mancherlei Detail die Zeichen davon, aber er hat mehr noch, sein inneres Wesen, von der Gothik übrig behalten. Er ist vorzugsweise als eine Umwandlung der kirchlichen Architektur in eine civile zu betrachten; erstere hörte eine Weile in England ganz auf.

Die Umwandlung vermochte daher auch den im Elisabethstil neu erbauten mansions keineswegs den malerischen Charakter zu nehmen, der noch heute im Gegensatz gegen italienische und classische Art als specifisch englisch in Anspruch genommen wird. Es blieben die ungleichen Höhen des Luftprofils, die steilen Dächer, die zahlreichen Erker, die hohen, eigenthümlich gestalteten Rauchfänge, die großen, viereckigen, vielfach getheilten Fenster und manches andere, was zu der pittoresken Erscheinung beitrug. Selbst die Unregelmäßigkeit des Grundplanes mit wie zufällig vorspringenden oder zurücktretenden Theilen wurde vom Elisabethstil keineswegs aufgehoben. Die Regelmäßigkeit, welche die Corridore herbeiführten, richtete sich mehr nach innen, nach dem Hofe hin. Der Hof trachtete ein Viereck zu bilden, um welches sich die sämmtlichen Wohnräume lagerten, während die Wirthschaft sich seitwärts absonderte, in einzelnen Fällen selbst sich in eigenem Gebäude wieder lostrennte.

Aber dies war doch nicht die einzige Veränderung des Inneren. Die Halle hörte auf Mittelpunkt des Hauses zu sein; hatte sie in ihrer Bedeutung durch die Veränderung des Lebens gelitten, so verlor sie auch architektonisch dadurch, daß die Galerie an Werth gewann, sich ausdehnte und selbst zu einem architektonischen Gedanken wurde. So

sank die Halle zur Bedeutungslosigkeit herab und wurde nur noch als Tradition geduldet; oder sie verwandelte sich, nach vorn gerückt, in eine bloße Eingangshalle, als welche sie dem englischen Hause bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Alle diese Veränderungen kamen dem Familienleben, der verfeinerten Sitte, dem erhöhten Zartgefühl, der Bequemlichkeit des Verkehres und der Bewegung zugute. Das englische Haus hatte mit der Menge seiner Zimmer von verschiedener Bestimmung, mit der Trennung der Wirthschafts- und Dienerschaftsräume von denjenigen der Herrschaft und der Gäste, mit der Communication der Gänge, Corridore und Galerien das erreicht, was das Ziel seiner Bestimmung zu sein schien. Nimmt man nun hinzu, daß nunmehr in allen besseren Häusern die Fenster verglast waren, daß jedes Gemach, das zum Wohnen und zum Schlafen diente, seinen Kamin hatte, daß Wände und Plafond sehr häufig Vertäfelung und selbst eine sehr reiche erhalten hatten, wie die erhaltenen Beispiele zeigen, daß an bunten Teppichen kein Mangel war, daß Tische und Bänke und Kasten gleich der Vertäfelung reiches Schnitzwerk zeigen — so muß man wohl zugeben, daß damals die englische Wohnung eine gewisse Höhe und Vollendung gewonnen hatte, die mit Bequemlichkeit, Wohnlichkeit und Behaglichkeit auch Vornehmheit, Schönheit und Reichthum vereinte. Und dabei war das Haus vollkommen eigenthümlich, vollkommen englisch in seiner Art.

Aber gerade als das Haus dieses Ziel erreicht hatte, das heute wiederum als Muster aufgestellt wird, da gewann die Renaissance fast plötzlich solchen Einfluß, daß sie dasselbe in seinem Grundplane und in seinem eigenthümlich englischen Charakter für ein paar Jahrhunderte nahezu völlig umgestaltete und ein ganz anderes Prinzip dem früheren entgegensetzte.

2. Die Umwandlung durch den palladianischen Stil im 17. und 18. Jahrhundert, die Rückkehr zum alten Hause und die gegenwärtige Buntheit und Mannigfaltigkeit der Stile.

Betrachten wir das Ergebniß des vorigen Abschnittes, die Eigenthümlichkeiten und charakteristischen Eigenschaften des englischen Hauses, welche es bis zum Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts erlangt hatte. Gemeint ist nicht das städtische Haus, sondern dasjenige wohlhabender Familien des Landes, welches sich, ungehindert von der Enge der Stadtmauern, in voller Freiheit und Eigenthümlichkeit hatte entwickeln können.

Als eine dieser charakteristischen Eigenschaften hatte sich eine pittoreske Gruppirung zahlreicher und verschiedenartiger, zu einem Ganzen verbundener Räumlichkeiten ergeben, die sich bei verhältnißmäßig geringer Höhe breit über den Boden hinlagerten. Mannigfaltig in ihren Höhen und Profilen, in ihren Dach- und Fensterbildungen, wechselnd in ihren Linien, bald vorspringend, bald zurücktretend in ihrem Grundplan, bildeten sie ein Gefüge, in das endlich bis gegen den Schluß des sechzehnten Jahrhunderts durch Gänge und Galerien innere Communication und eine gewisse Ordnung hineingebracht worden. Eine zweite Eigenschaft besteht in der Trennung derjenigen Räume, welche der Dienerschaft und der Wirthschaft gewidmet sind, von denen der Herrschaft und der Gäste, eine dritte in der Errungenschaft besonderer Schlaf- und

Wohnräume, die ihre Bestimmung nicht vermischen, wie es in der Blüthezeit des Mittelalters noch der Brauch gewesen war, eine vierte in der Bildung eigener Speise- und Gesellschaftszimmer. Endlich ist noch der Halle zu gedenken, die herkömmlich im Bau vorherrscht, jedoch ihre eigentliche Bedeutung zum größten Theile verloren, ihre bessere Gesellschaft an die neuerstandenen Gemächer und die Dienerschaft an eine Dienerhalle in der Wirthschaftsabtheilung abgegeben hat und nun im Begriffe steht, sich in eine bloße Eingangshalle zu verwandeln. Nimmt man nun das malerische Detail der Außenseite hinzu, eine Anzahl hervortretender Erker, spitze Giebel und Dächer, große, aber getheilte Fenster, hohe, schlanke, zum Theil phantastisch geformte Schornsteine, bei großen Landsitzen noch einige Thürme und Thürmchen, so hat man alle die charakteristischen Züge des englischen Hauses unter der Herrschaft des Elisabethstils.

Dieser durchaus rationell, weil aus dem Bedürfniß, aus dem Leben und seiner Geschichte entstandene Charakter sollte nun um das Jahr 1600 wie mit einem Schlage geändert werden. An die Stelle des englischen Hauses sollte ein fremdes treten, das seine Wurzeln, seine Entstehung und Ausbildung auf fremdem Boden, unter fremden Lebensbedingungen, in anderem Klima gehabt hatte. Das war wenigstens das Ziel einer Haus- und Palastrevolution, das auch für zwei Jahrhunderte fast vollständig erreicht wurde und noch heute, wenn es auch einer Contrerevolution aus dem Volke erliegt, in Stadt und Land weit mehr als bloße Spuren und Erinnerungen hinterlassen hat.

Bis dahin hatte die Renaissance durch den Elisabethstil wohl in Architektur und Ornament an den englischen Civilbauten umgemodelt, aber sie hatte das Haus in seiner Wesenheit nicht verändert und es in seiner eigenthümlichen Entwicklung ganz unerschüttert gelassen. Das wurde nun völlig anders. Damals machte Palladio's Kunstart ihre erfolgreichen Eroberungen in Europa. Ein englischer Architekt von unläugbarer Begabung und hoher Bedeutung, Inigo Jones, der längere Zeit in Italien gelebt hatte, machte sich zu ihrem begeisterten Anwalt,

und italienische Art und Kunst wurde in England eingeführt. An die Stelle des Elisabethstils trat der Palladiostil, wie man in England die neue italienische Weise benennt.

Diese Umwandlung stellte sich aber alsbald für das englische Haus als bei weitem durchgreifender und folgenreicher heraus, als es der Uebergang aus dem normannischen in den gothischen, aus dem gothischen in den Elisabethstil gewesen war. Es war nicht bloß ein neuer, ein anderer Kunststil, es kam ein anderer Geist, ein anderer Plan, ein anderes Haus.

Selbstverständlich konnte der neue Stil die bisherigen Errungenschaften einer erweiterten Bildung und eines erhöhten und verfeinerten Gefühles, welche in der Vermehrung und gesonderten Bestimmung der Räume bestanden, nicht rückgängig machen; man hätte sonst auf dem Wege zur Barbarei zurückkehren müssen. Die beiden folgenden Jahrhunderte fügten sogar in den großen Landsitzen und Schlössern wenigstens manches Neue hinzu, das aus neuem, aber nicht nothwendigem Bedürfniß hervorgegangen war, so eine Bibliothek und ein Musikzimmer. Aber der Palladiostil, der gewissermaßen schon mit fertigen Modellen kam, ordnete alles um. Sein Modell war das italienische Haus, die italienische Villa in der Gestalt, welche sie im sechzehnten Jahrhundert angenommen hatte. Diese Gestalt war aber grundverschieden von der des englischen Hauses.

Das englische Haus war, wie geschildert worden, von dem einen und gedeckten Gemach der angelsächsischen Wohnung ausgegangen, und dieses gedeckte Gemach war als Halle der Mittelpunkt geblieben. Die italienische Villa, der italienische Palast aber waren von dem antiken Hause ausgegangen, und dieses hatte zum Mittelpunkt den offenen Hof, das Atrium, um welches sich die Zimmer im Viereck lagerten. Der Unterschied der Ausgangsformen ist also ein prinzipiell entgegengesetzter, der gedeckten Halle steht der offene Hof gegenüber. Diesen Ursprung hat das italienische Haus, der italienische Palast nicht verläugnet. Er hat allerdings entgegen der antiken Sitte die Außenseiten künstlerisch

ausgebildet, aber er hat das Atrium als offenen, von Säulen und Arkaden umgebenen Hof in der Mitte des Hauses bewahrt. Man sieht schon hieraus leicht, welche Revolution der neue Stil im englischen Hause anrichten mußte, selbst wenn, wie es geschah, der offene Hof sich in einen gedeckten Salon verwandelte.

Mit dieser Bedeutung des Hofes steht noch eine andere Eigenschaft des italienischen Palastes in Verbindung. Die regelmäßige Anlage des Arkadenhofes verlangt auch eine gewisse Regelmäßigkeit in der Anordnung der verschiedenen Räumlichkeiten, eine Eigenschaft, die ohnehin ganz und gar im Geiste der classischen und der italienischen Kunst liegt. Die antike Kunst und nach ihr die Renaissance verlangen Ruhe und Klarheit in Conception und Disposition, sie verlangen nicht bloß Regelmäßigkeit, sondern Symmetrie, und diesem künstlerischen Verlangen muß sich das Bedürfniß unterwerfen. Es tritt also gerade das Umgekehrte ein von dem, was bisher bei dem englischen Hause der Fall gewesen war. Hier hatte das Bedürfniß gewaltet und mit Hintansetzung aller Regelmäßigkeit und Symmetrie den Grundplan scheinbar willkürlich und zufällig und das Aeußere wechselvoll und malerisch gestaltet. Statt dessen kommt nun ein reguläres Rechteck mit Verhältnissen, die sich eben so regelmäßig und symmetrisch eintheilen lassen sollen.

Was von dem Inneren gilt, das findet noch in erhöhtem Maße bei dem Aeußeren statt. Die Façade ist, wenigstens bei der späteren Renaissance und besonders in der nach Palladio bezeichneten Art, der erste und leitende Gedanke des Architekten. Die Façade wirkt bei ihm rückwärts auf das Gebäude, während das englische Haus gerade von innen heraus gewachsen war. Dem englischen Architekten des gothischen und des Elisabethstils hatte sich die Façade von selbst ergeben, wenn er das Innere nach dem Bedürfnisse geordnet und festgestellt hatte. Kam dabei Unregelmäßigkeit heraus, so kümmerte ihn das sehr wenig; im Gegentheile, er suchte sie durch die Bildung des Details, durch Giebel, Erker, Thürmchen u. s. w. zu erhöhen. Mit dem Wechsel der Linien

und der Gegenstände, mit dem Wechsel breiter und tiefer Schatten und heller Lichtflächen gewann er eine pittoreske Wirkung. Der Künstler der späteren Renaissance hatte es im entgegengesetzten Sinne auf großartige, pompöse, imposante Wirkung abgesehen, und dazu bedurfte er der großen, ungebrochenen Linien, der breiten, unzerstörten Massen, des Gleichgewichtes, der Regelmäßigkeit, der Symmetrie. Er brachte mit an Eigenthümlichkeiten, was er zum Ausdruck dieses neuen Geistes bedurfte, die Colonnaden, den gewaltigen Porticus, die Freitreppen, die schweren Gesimse und Balustraden mit Vasen und Statuen, lauter äußere Zusätze, welche nicht das Leben, sondern das besondere Schönheitsgefühl dieser Zeit und dieses Stils verlangte.

So wurde das neue englische Haus im Wesentlichen und in seinem ersten und vornehmsten Gedanken ein Schönheitsbau, während das alte ebenso in erster Linie ein Bedürfnißbau, ein Ausdruck des Lebens gewesen war. Das neue Haus wurde ein Kunstwerk, das alte war eine Wohnung. Das mag in gewissem Sinne als ein Fortschritt betrachtet werden, aber der Fortschritt rächte sich zuweilen bitter durch die Inconvenienz, durch den Mangel an Comfort. Daher denn Lord Chesterfield gelegentlich dem General Wade, der sich in diesem Sinne ein sehr schönes, aber auch sehr unbequemes Haus gebaut hatte, den guten Rath geben konnte, sich drüben jenseits der Straße eine Wohnung zu nehmen und von da aus sein Haus zu betrachten.

Der Unterschied zwischen dem neuen und dem alten Hause ist schon im Grundplan so bedeutend, daß ein einziger Blick auf denselben genügt, um zu sehen, ob er dem Palladiostil oder seinem Vorgänger angehört. Die rechteckig regelmäßige und symmetrische Eintheilung ist für jenen das Entscheidende. Aber die Veränderungen beschränken sich nicht darauf. Der Charakter des Stattlichen, Imposanten, der vor allem der Wohnung des großen Herrn aufgedrückt werden soll, verlangt eine gewisse Erhöhung des Hauptgeschosses, welches bis dahin das Erdgeschoß gewesen war und auch blieb. Zu diesem Zwecke wird ihm ein Basament, ein Souterrain untergelegt, welches der Regel nach nun-

mehr die sonst zur Seite gelegenen Wirthschaftsräume, Küche, Waschküche, Vorrathsräume, Dienerschaftshalle u. s. w. aufnimmt. Diese Einrichtung, welche das Haus compacter macht, ist dem städtischen Wohnhause geblieben und ist dort vortheilhaft wegen der Enge und Beschränkung der Baufläche. Wo sie aber nicht nothwendig ist, wie in der Freiheit des Landes, ist sie keine Verbesserung, denn sie bringt den Dunst und Qualm der Wirthschaft mit in die Wohnung. Zuweilen — und es geschah dieses insbesondere bei den größeren Schloß- und Palastanlagen des achtzehnten Jahrhunderts — wurde die Wirthschaft auch in einen Flügel verlegt, dem ein anderer gleicher Flügel entsprechen mußte. Da nun dieser nicht selten die Hauscapelle enthielt, so stellten sich von außen Küche und Kirche in architektonischer Beziehung völlig gleich dar.

Ueber dem Basament erhob sich in gewaltiger Höhe das Hauptgeschoß mit seinem Porticus, mit Säulen oder Wandpfeilern, die nicht selten durch das obere Geschoß bis zum Hauptgesims durchgingen oder in zwei verschiedenen Ordnungen über einander standen. Dieses Obergeschoß erhielt nun regelmäßig die Schlafzimmer, eine Einrichtung, welche ebenfalls dem städtischen Hause geblieben ist. Das Hauptgeschoß blieb den Wohn- und Staatsgemächern, welche in den großen Landschlössern aus einer regelmäßigen Flucht von drawingrooms bestanden und in ihrer Mitte denjenigen Raum hatten, der räumlich an die Stelle der Halle getreten war, während die drawingrooms deren gesellschaftliche Bedeutung übernommen hatten.

Das Schloß oder der Landsitz des großen Herrn im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert konnte in seiner Tendenz der majestätischen Räume, also des Ersatzes der bereits verkommenen Halle noch weniger entbehren, wenn auch die Gesellschaft darin eine andere, gewähltere und vornehmere geworden war. Sein Vorbild, die italienische Villa, bot ihm den offenen Hof, den er freilich so inmitten des Hauses nicht brauchen konnte. Er überdeckte ihn daher, ließ ihn durch beide Geschosse hindurchgehen und beleuchtete ihn von oben. So gewann er wieder einen Prachtsaal, aber einen unwohnlichen, ungemüthlichen und unge-

selligen Raum, der nach allen Seiten hin nur zum Durchgang und zur Schau, zur Entfaltung der nothwendigen Würde des Hauses diente. Daß dieser Raum etwas Anderes war und vorstellte als die Halle, beweiset schon sein neuer Name saloon, ein Wort, mit dem wir in diesem Falle nicht die Bedeutung des heutigen Salon verknüpfen müssen. Diese Bedeutung hatten die drawingrooms. Der saloon hatte auch den Ausgang nach dem Garten zu. Den nach vorne, nach dem Porticus hatte die ihm gewöhnlich gegenüberliegende Halle, welche nunmehr vollständig zur bloßen Eingangshalle (entrance hall) geworden war und keinerlei gesellschaftlichen Zwecken mehr diente, es sei denn als Aufenthalt der wartenden Dienerschaft.

Wie mit dem saloon, so ging der Palladiostil auch sonst verschwenderisch mit dem Raume um. Er ließ es nicht fehlen an der Menge und Größe der Räume, dagegen vernachlässigte er gute Communication und Abgeschlossenheit, deren Verbindung eben mit die Haupteigenschaft einer guten Wohnung ausmacht. Oder vielmehr, es lag in seinem System, daß er hierin mangelhaft sein mußte.

Der Architekt dieser Zeit, nachdem er vor Allem die Façade in imposanter Würde entworfen hatte, theilte und ordnete den Grundplan zunächst mit Rücksicht auf die Räume, welche der Würde und der Ehre des Hauses dienten; danach schnitt er, was übrig blieb, in möglichst symmetrischer und gleicher Weise in Räume zu, in denen sich dann der Comfort des Lebens zurechtfinden sollte. Da gab es denn Inconvenienzen aller Art, Zimmer, welche Abgeschlossenheit verlangten und nicht den entsprechenden Zugang hatten, andere, welche bloß als Durchgänge dienen konnten, desgleichen Vereinigung des Ungehörigen und weitere Entfernung solcher Räume, welche einander nahe zu sein hatten.

So gelang es denn dem Palladiostil nicht, alle die zahlreichen und mannigfachen Räume, die der Entfaltung eines reichen und vornehmen Lebens dienten, einem Plane zu unterwerfen, welcher allen Anforderungen der modernen Sitte, des Gefühls und des Comforts

entsprach. Es gelang ihm dieses selbst im achtzehnten Jahrhundert nicht, in dem Zeitalter der Causerie und der Salonherrschaft. Die großen englischen Architekten dieser Periode, Sir Christopher Wren, der Erbauer von Marlborough-House, und Sir John Vanbrugh, dessen kolossales Schloß Blenheim, das die englische Nation ihrem Helden Marlborough errichten ließ, in jeder Beziehung die glänzendste und charakteristische Schöpfung dieser Art und Richtung ist — sie gingen nur weiter auf dem eingeschlagenen Wege. Majestätische Entfaltung großartiger architektonischer Gedanken im Aeußern wie im Innern, in den Façaden wie auch besonders im Grundplan, der oft sehr künstliche, ausstudierte, wenn auch immer symmetrische Form annahm, blieb das Ziel, — schweres, massenhaftes Detail der Charakter. In dieser Beziehung erlangte insbesondere Sir John Vanbrugh einen solchen Ruf, daß er sprichwörtlich wurde. Er zog sich daher vom Dichter Pope die Grabschrift zu:

Last' auf ihm, Erde, fürchterlich,
Viel schwere Last legt' er auf dich.

Unter diesen Umständen mußte gegen den Palladiostil, der ja doch auf englischem Boden nur ein exotisches, importirtes Gewächs war, einmal ein Rückschlag erfolgen. Da dieser Stil mit der Sitte des Landes eher in Widerspruch stand, so mußte er sich ausleben und überleben. Eine Rückkehr zu den Bahnen und Errungenschaften des Mittelalters und der Elisabethzeit mußte erfolgen, weil dieselben im Geiste des Landes lagen. Diese Rückkehr geschah oder begann wenigstens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts unter eigenthümlichen Umständen und Motiven.

Bekanntlich war es England, von dem eine merkwürdige Erscheinung des Culturlebens im achtzehnten Jahrhunderte ausging: die Sentimentalität, welche ihrerzeit in der Literatur und fast mehr noch im Leben eine so große Rolle spielte. Die Sentimentalität war die erste Opposition, eine passive freilich, der erste Ausbruch des Gefühls gegen den herrschenden Geist der Zeit, des Gefühls, das sich gegen

den Zwang, gegen das Formenwesen Luft machte. Der Sentimentalität folgte die Romantik, die sich statt des Weltschmerzes nach positivem Ersatz für das umsah, was sie von der Zeit verwarf und von sich abstieß. Die Romantik wandte sich dem Mittelalter zu, wie bei uns, so auch in England, wo man vielleicht noch weiter ging, indem man selbst in die modische Kleidung mittelalterliche oder vermeintlich mittelalterliche Trachtenformen einführte. Diese Rückschau auf das Mittelalter war theils ein patriotischer Zug, denn die Formen, unter denen man lebte, — und es war ja mit der Baukunst, mit der Wohnung nicht anders — waren zum größten Theil fremde; zum Theil aber lebte eine verwandtschaftliche Seele in der Romantik und in dem Wesen des Mittelalters. Es war innere Sympathie, welche die Romantiker zu jener Zeit und ihren literarischen und künstlerischen Schöpfungen hinzog. Sie selbst, unklar in ihrem Wollen und ihren Zielen, zum Mystischen, Schwärmerischen und Phantastischen geneigt, wurden zurückgestoßen von den klaren, präcisen, regelmäßigen Formen der classischen Kunst, der Renaissance sowohl wie der Antike. In dem vorwiegend seelischen Charakter der mittelalterlichen Sculptur und Malerei, in den unregelmäßigen, phantastisch erscheinenden Bauten des gothischen Stils, in der Symbolik des Ornaments, mit der sich geistreich spielen ließ, fanden sie verwandte Züge und lenkten dahin den Sinn der Welt, die des falsch gewordenen und falsch verstandenen Classicismus in Haus und Kunst müde war.

Beide Motive, das patriotische und das romantische, lebten auch in England und führten zur Wiederaufnahme des altenglischen Hauses und Palastes. Aber diese Wiederaufnahme war kein unmittelbares Wiederanknüpfen an das sechzehnte Jahrhundert, an die vollendete Gestalt des altenglischen Hauses. Die Tradition war in dem Zeitraum von zwei Jahrhunderten völlig zu Grunde gegangen; man mußte das, was früher gewollt und gethan war, erst wieder verstehen lernen. Eben in diesem Mangel an Verständniß bestand die Schwäche dieser erneuerten englischen Gothik.

Da die Bewegung nicht in erster Linie eine künstlerische war, so waren es auch nicht die Architekten, welche vorangingen und leiteten, wie es mit Inigo Jones und dem Palladiostil der Fall gewesen. Es waren die Kunstfreunde, die großen Herren selbst, welche zuerst wieder Geschmack an mittelalterlicher Art und Weise fanden und nun wohl selbst die Pläne machten. Der Charakter der neuen englischen Gothik ist daher zunächst ein dilettantischer und rein äußerlicher. Man ging nicht auf den Geist und das Bedürfniß ein, welche das alte englische Landhaus von innen heraus geschaffen hatten, sondern hielt sich an die Äußerlichkeiten, an das, was mit der Zeit reiner Schmuck geworden war. Ohne den Plan des Palladio-Hauses zu ändern, fügte man ihm Thürme und Thürmchen, Zinnen, Giebel und Erker, Maßwerk, Rosetten und breite Spitzbögen hinzu, versah es mit Schießscharten und festen Thorgebäuden. So gab man dem Bau ein romantisch-pittoreskes Gepräge, dessen Echtheit im Geiste des Mittelalters wieder durch die Regelmäßigkeit der Anlage und durch die langen durchgehenden Linien des Pallodiostils Lügen gestraft wurde. Dies ist die mit vollem Rechte vielgeschmähte englische Gothik des neunzehnten Jahrhunderts, die auch auf dem Continent nur allzu sehr Nachahmung gefunden hat. Ihr bedeutendstes oder wenigstens großartigstes Werk auf englischem Boden ist Eaton-Hall, der Landsitz des Marquis oder jetzigen Herzogs von Westminster, der aus dem Anfange dieses Jahrhunderts stammt.

Aber bei dieser falschen, rein äußerlichen Gothik konnte man nicht stehen bleiben. Der Vorliebe für das Mittelalter mußte das Studium folgen, und dem Studium das Verständniß. Heute ist man in England dahin gelangt, jene früheren Bauten der erneuerten Gothik nur für Carricaturen zu halten. Die baronial mansions vom Anfang dieses Jahrhunderts gelten nur noch als das, was sie sind: als verfehlte Anwendungen eines unverstandenen Stils. Nichtsdestoweniger hat das nationale Element, welches im altenglischen Hause liegt, erneuerte Wurzel geschlagen. Mit dem besseren archäologischen und baulichen Verständniß hat man eingesehen, daß es nicht die Gothik als solche ist

mit ihren Eigenthümlichkeiten, worauf es bei dem Hause ankommt, sondern daß das Wesentliche zunächst im Plane liegt. Auch hat sich ja, wie gezeigt worden, das altenglische Haus nicht in der eigentlichen Zeit der Gothik vollendet, sondern erst im sechzehnten Jahrhundert unter dem Elisabethstil. Man hatte daher ein volles Recht, vorzugsweise auf diesen zurückzugehen, anstatt auf die Gothik. Und solches ist denn auch geschehen. Während heute die Gothik in England im Kirchenbau außerordentliche Fortschritte gemacht hat und ihn fast ganz und gar beherrscht, ist das für Schloß und Haus durchaus nicht der Fall. Die großen Landsitze, Villen oder sonstigen Gentlemanshäuser, welche in dieser Richtung heute entstanden sind und noch entstehen, haben den Elisabethstil adoptirt, dessen Verwandtschaft mit der Gothik beide allerdings wohl verwechseln läßt.

Mit dem Elisabethstil sind diese neuen englischen Häuser auch wieder zu den Prinzipien des altenglischen Hauses zurückgekehrt, erstens der unregelmäßigen Gestaltung des Planes auf Grundlage des Bedürfnisses und zweitens der malerischen Bildung des Aeußeren als Folge des unregelmäßigen Grundrisses. Damit konnten auch die alten Ziele wieder aufgenommen werden, welche durch das Palladio-Haus verdunkelt waren, die Abgeschlossenheit und gesonderte Zugänglichkeit der einzelnen Räume, ihre Trennung nach der Bestimmung und die Entfernung der Wirthschaftsräume aus dem Souterrain in einen Flügel oder ein gesondertes Gebäude, wie es bei dem Landsitze nun wieder die Regel wurde.

Freilich eine Copirung des altenglischen Hauses konnte nicht stattfinden, da mittlerweile Bedürfniß und Leben sich vielfach geändert hatten und viele neue Erfindungen oder Erweiterungen der Mechanik erhöhten Comfort zu verschaffen im Stande waren. Die Halle war einmal aus dem Leben geschieden und war als Mittelpunkt und Hauptstück des Hauses, da die Sitte eine andere geworden und der Feudalismus nicht mehr existirte, nicht wieder einzuführen. Sie blieb, was sie geworden war, Eingangsflur. Statt ihrer bildet auf den modernen

Herrensitzen des Elisabethstils ein großer Thurm mit Zinnen und Fahnenstock den vorragendsten Theil des Hauses, an den sich die übrigen Theile anlehnen oder um den sie sich gruppiren. Buchstäblich die Mitte nimmt er allerdings nicht ein, sondern er ist, wie es der malerisch-unregelmäßige Charakter des Gebäudes erfordert, mit Absicht zur Seite gestellt.

Hierin liegt allerdings kein Bedürfniß, noch irgend ein weiterer Zweck als ein rein künstlerischer oder repräsentativer, und es läßt sich somit nicht läugnen, daß die Unregelmäßigkeit dieser Art des modernen englischen Landsitzes nicht lediglich sich auf das Bedürfniß gründet, sondern der pittoreske Charakter des Aeußeren selbst Absicht geworden ist. Das ist ein großer Unterschied des neuen Elisabethstils von dem alten. In dem neuen englischen Hause dieser Art ist die malerische Unregelmäßigkeit nicht bloß Folge, sondern auch Prinzip, aber sie sichert die Freiheit, das Haus ganz nach Bedürfniß und Belieben zu gestalten.

Trotzdem aber so der nationale Charakter des Hauses wiedergewonnen wurde, gelang es doch keineswegs, den erneuerten Elisabethstil zum alleinherrschenden zu machen, wie es mit ihm im sechzehnten Jahrhundert oder wie es mit dem Palladiostil der Fall gewesen war. Nicht einmal die Gothik, obwohl ihr Gebiet vorzugsweise das kirchliche wurde und bis jetzt geblieben ist, konnte ganz vom civilen Bau oder vom Wohnhause verdrängt werden. In allen öffentlichen Gebäuden, die sich an die Kirche anzuschließen pflegen, in Schulen, Spitälern, Asylhäusern, tritt sie so vorwiegend auf, als ob sie dafür erfunden wäre. Meist aber nimmt sie bei diesen Gebäuden so wie auch bei zahlreichen Kirchen, zumal in jenen Gegenden, wo es Bruchsteine für den Bau giebt, so schwere, plumpe, massige Formen an, daß man des paradoxen Wortes gedenkt, welches sich manche Künstler zum Wahlspruch genommen zu haben scheinen: Das Häßliche ist das Schöne. In ähnlicher Art ist die Gothik auch heute noch eine nicht seltene Erscheinung bei den großen Landsitzen, doch in localer Beschränktheit.

Es sind die Schotten, die mit ihrer Edinburger Architektenschule eine eigene Stellung einnehmen und für den großen Landsitz den gothischen Burgenstil adoptirt haben. Mit zahlreichen runden Thürmen, Zinnen und Schießscharten, engen Fenstern, festen Mauern und schweren Thoren, mit trotzig wehenden Fahnen machen sie den Eindruck, als ob es noch wie in alter Zeit zu Schutz und Trutz gelte, als ob die Fehden der Clans, die Raubzüge des Grenzadels, die Ueberfälle der Engländer noch alle in schönster Blüthe ständen und täglich zu gewärtigen wären. Und doch erschallt das Horn vom Thurm nur dem Empfang friedlicher Gäste, und der einzige Krieg gilt den Hirschen und Füchsen. Es ist somit bloß ein gut Theil traditioneller Romantik, welches diesen schottischen „Baronialstil“, wie er genannt wird, wieder hervorgerufen hat und erhält. Auf den kahlen und felsigen Höhen Schottlands, an den einsamen Seen zwischen Birken und Fichten machen solche Burgenbauten immerhin einen landschaftlich harmonischen und auf ein poetisch gestimmtes Gemüth auch einen reizvollen Eindruck: auf dem vollendet cultivirten Boden Englands aber, auf dem grünen, sanft geschwellten Gelände, das nur Idylle, nur Frieden und Ruhe athmet, oder gar dort, wo die Rauchfänge der Fabriken zahllos emporsteigen, sind sie so unpassend wie möglich. Und doch sind sie auch hier zu finden. Wenn aber gar dieser Stil oder diese Bauformen auf simple Villen oder Landhäuser übertragen werden, wie es auch vorkommt, dann werden sie zur Carricatur, zur Lächerlichkeit.

Eben so wenig wie der gothische Stil war der Palladiostil sofort überwunden oder vergessen. Die neue Richtung hatte nicht Kraft und Allgemeinheit genug, um sich zur einzigen und ausschließlichen zu machen. Der Palladiostil lebte sich in seiner Weise völlig aus. Er legte alle Großartigkeit ab, entkleidete sich seines pompösen Beiwerks, der Colonnaden und Balustraden, und behielt nur sein regelmäßiges Gerippe in simpler Nüchternheit. In diesem Charakter entsprach er nur zu sehr dem anspruchslosen Geiste bürgerlicher Classen, deren Sinn mehr auf das Innere und nicht auf Entfaltung äußeren

Pompes ging. Und so hat er sich denn auf dem Lande, wie auch, was später noch gezeigt werden soll, in der Stadt, in einem höheren und ausgedehnteren Grade behauptet, als für künstlerische Ansprüche recht und billig ist. Ein viereckiges reguläres Gebäude, nackte, schmucklose Wände sind sein Ueberrest; höchstens daß ein paar Säulchen, welche die Eingangsthüre flankiren, noch an den hohen Ursprung erinnern und von verschwundener Pracht ein schwaches Zeugniß ablegen.

Aber mit diesem Aussterben und Verzichten auf alle Kunst, wie es eine Zeitlang für das bürgerliche englische Haus und den bürgerlichen Geschmack fast charakteristisch geworden, begnügt sich doch in neuester Zeit die palladianische Richtung der englischen Architektur nicht mehr. Sie sucht sich zeitgemäß zu verjüngen, indem sie die auf dem Continent zu neuer Blüthe gelangende Renaissance der vorpalladianischen Zeit auch für sich zu benützen trachtet; jedoch geschieht die Anwendung mehr bei gewissen halb öffentlichen Bauten, wie Banken, Clubhäusern, Ausstellungsgebäuden, als bei dem eigentlichen Hause des Gentleman. Für dieses dient mehr die einfachere italienische Villa zum Vorbild. Aber nicht bloß Italien, auch Frankreich wird zur Aushilfe in der architektonischen Verlegenheit herbeigezogen, indem die eigenthümlichen Formen seiner Renaissance Nachahmung finden, insbesondere der Pavillonbau mit seinen steilen, aber abgestumpften Pyramidendächern und seinen vortretenden Dachfenstern.

So sehen wir, ist auch in England das eingetreten, was die Architektur des Continents in Verwirrung setzt, der Krieg und Streit aller möglichen Kunststile. Es ist keiner da oder keiner gewesen, der nicht heute einmal nachgeahmt worden, wenn es auch nur der Seltsamkeit und des interessanten Versuches wegen geschehen. Man zählt in England gegenwärtig etwa zehn verschiedene Stile und Stilarten, die alle für das Haus in Gebrauch sind. Sie alle muß der Architekt, der vor Zeiten nur Einen zu kennen brauchte, gelernt und studirt haben, denn im Publicum und unter den Gelehrten giebt es genug kritische, archäologisch gebildete Köpfe, die einen Stil, wenn er einmal

angewendet wird, auch in seiner vollen Reinheit und Echtheit dargestellt sehen wollen. Andere freilich wollen nicht einsehen, warum denn das heute sein muß, da wir doch unter anderen Bedingungen, mit anderen Bedürfnissen leben. Noch größer ist die Verlegenheit für den Gentleman, der sich ein einfaches, wohlanständiges, comfortables Haus erbauen lassen will. Ihm wird der heutige Architekt sofort mit der Frage kommen: in welchem Stile? Da es nun keinen besonderen Gentlemanstil giebt, so soll er statt dessen zwischen griechisch und römisch, zwischen kirchlich-gothisch und civil-gothisch, zwischen Tudorstil und Elisabethstil, zwischen französischer und italienischer Renaissance und noch verschiedenen anderen Stilen und ihren Varianten die Wahl treffen. Hat er endlich aufs Gerathewohl in der Verwirrung seines Gemüths sich entschieden, so hat er so viele Gegner und Uebelredner, als es fanatische Anhänger aller übrigen Stile giebt.

Die Folge dieses Zustandes der Dinge ist nun gewesen, daß es heute in England da, wo es Freiheit gab, wo Phantasie und Willkür platzgreifen konnten, also auf dem Lande und zumal in jenen Ortschaften, die zum Sommeraufenthalt der Großstädter dienen, mit der Architektur des Wohnhauses gar bunt und mannigfaltig bestellt ist. Ganz im Gegensatz gegen früher — wo das Haus in Harmonie mit dem Bedürfniß gewissermaßen von selber sich machte und trotz der unregelmäßigen, wenn auch von innen aus wohlbegründeten Gestalt doch von einem Geist und Charakter beherrscht war — blüht heute die üppigste Verschiedenheit der Charaktere, so daß jenes schon im Anfang citirte Wort: eines Engländers Haus sei nicht bloß seine Burg, sondern zuweilen auch sein Narrenhaus, volle Richtigkeit zu haben scheint.

Denn es kommen zwei Umstände noch hinzu, die Mannigfaltigkeit zu vergrößern.

Einmal beschränkt sich dieselbe nicht auf die größeren und vornehmeren Landsitze, sondern sie hat nach und nach — mit Ausnahme des städtischen Wohnhauses, von dem noch besonders die Rede sein wird — außerhalb der Städte so ziemlich Alles ergriffen, was zur

Wohnung dient, vom königlichen oder herzoglichen Schloß herab bis zur einfachen Lodge und Cottage. Die neuen Residenzen der Königin, die von Osborne auf der Insel Wight und die zu Balmoral in Schottland, machen keine Ausnahme, denn jene ist in italienischer Renaissance gebaut, aber in sehr modernem Geiste, und diese in unregelmäßig malerischem Tudor- oder Elisabethstil. Man kann in den englischen Wohnhäusern des Landes eine gewisse aufsteigende Linie annehmen, die mit der strohgedeckten, aus rohen Granitsteinen erbauten Hütte des Wallisers und des Irländers beginnt, dann vom Kleinen zum Größeren aufsteigt, zur Lodge, zur Cottage, zur Farm, zum Haus, zur Villa, zum Castle oder schloßartigen Bau, Begriffe, welche der ehrgeizige Besitzer nur zu gerne vertauscht. Nehmen wir die unterste Stufe aus, die Hütte des Wallisers und des Irländers, die mit einem Zimmer und Küche oder gar nur mit Zimmer und Kamin oder richtiger Feuerstätte die Urform bewahrt, so sind sie alle bereits in die große allgemeine Schlacht der architektonischen Stile hereingezogen. Die Lodges und Cottages, klein und niedrig, sind doch nicht ausgenommen, denn als Wohnungen der Pförtner, Gärtner, Förster und sonstiger Angehörigen des großen Baronialsitzes gehören sie zahlreich zu diesem und folgen seiner Architektur.

In den schöngelegenen Sommerorten, an den Küsten und in den zahllosen kleinen Bädern, wo die Großstädter zur Ruhe und Erfrischung wie zum Genuß der Natur sich sammeln, sieht man alle Arten und Stile beisammen. Zwischen wohlgepflegten Gärten und den modernsten Villen findet man z. B. in der Nähe Dublins die rosenumwachsene, strohgedeckte Hütte des irischen Fischers oder gar die epheubedeckte Ruine einer solchen mit eingefallenem Dach, die Fensteröffnung und die Thüre, über der man noch den Namen „Rose Villa“ liest, mit Brettern verschlagen. Der Eigenthümer ist fort, ist ausgewandert und hat sein Häuslein der Zeit überlassen, damit zu machen, was ihr beliebt. Neben dem simplen, weißgetünchten viereckigen Hause, das jeglichem Schmucke, jeglicher Kunst in seinem Aeußeren entsagt, steht ein schloßartiger Bau,

der seine Thürme, Giebel und Zinnen zwischen alten Ulmen hervorstreckt und ungeachtet seines kriegerischen Aeußeren doch nur die Wohnung eines Kaufmanns oder Advocaten ist.

Der zweite Umstand, der die Mannigfaltigkeit der architektonischen Erscheinungen vergrößern hilft, ist das Recht und der Wille des Individuums. Da einmal die Wahl unter den zahlreichen Stilen freigestellt, ja zur Nothwendigkeit geworden ist, ein allgemeines Gesetz des Geschmacks, eine Sitte der Bauart wie in früheren Jahrhunderten nicht mehr herrscht, so gewinnt der Einzelne ein gewisses Recht auf die Durchführung seines persönlichen Willens oder Beliebens, seiner oft sonderbaren Ideen und Launen. Wenigstens wird er nur zu leicht dazu verführt, auch sie all dem Gewirre gegenüber zur Geltung zu bringen. So erscheint der Architekt nur zu geneigt, eklektischer Willkür die Zügel schießen zu lassen, während der Bauherr, wie er einerseits nur zu oft auf alle und jede äußere Architektur Verzicht leistet, so andererseits auf der Ausführung eigenthümlicher Phantasien besteht.

In diesen Phantasien spielt vor Allem noch immer die unbesiegbare Romantik. Ritterthum und Felsenburg sind noch so fest eingewurzelt, daß selbst der bürgerliche Geist des Geschäftsmannes sich nicht davon lösen kann. Ja gerade dieser liebt es, wenn er seinem Kaufladen, seinem Bureau, seiner Bank entflieht, sich in sein mittelalterliches, burgartiges Haus zurückzuziehen. So sieht man sie zahlreich an Irlands malerischer Felsenküste: ein bürgerliches Haus, nicht größer, als es erforderlich ist, aber flankirt von einem oder zwei mächtigen, mit Schießscharten oder kleinen engen Fenstern versehenen Thürmen, alles aus unregelmäßigen Granitstücken, wie sie dort zu Hause sind, scheinbar roh erbaut. Wohlgepflegte Blumengärten, zierliche eiserne Geländer umgeben sie. Andere aber haben wehrhafte Thore mit der Lodge des Pförtners, und hohe, zinnengekrönte Mauern umgeben die Behausung und ziehen sich wohl gar über die zerrissenen, wogengepeitschten Granitfelsen zum Strande herab und umfassen einen kleinen Hafen, als gälte es, wie tausend Jahre früher, jeden Moment gegen

die Schiffe seeräuberischer Dänen gesichert zu sein. Das Meer ist immer das alte und gleiche, die Klippe wild und gefahrvoll, aber die weißen Häuser daneben mit breiten, lichten Fenstern, mit offenem Porticus oder Colonnaden athmen modernes Stillleben und friedliches Behagen.

Unter solchen verschiedenen Einflüssen ist das englische Landhaus selbst eine Art Individualität geworden. So sehr das Stadthaus sich uns vom Schema beherrscht zeigen wird, so frei erscheint das Landhaus von demselben. Ein jedes scheint ein Individuum zu sein das nicht mehr vom Typus hat als sein Eigenthümer vom nationalen Charakter. Damit stimmt es denn vollkommen, daß nicht blos vereinzelte Landsitze, sondern auch Häuser, Villen und Cottages, wie sie zum Sommeraufenthalt oder auch zu bleibender Residenz den Kern älterer kleiner Ortschaften in ganzen Straßen und Anlagen umgeben, ein jedes seinen eigenen Namen erhält und nicht nach der Nummer bezeichnet und gezählt wird. Diese Namen, die häufig hoch hinausgehen, pflegen für die Geistesrichtung der Bewohner oder Gründer höchst charakteristisch zu sein. Die einen folgen dem romantischen Zuge ihres Herzens, und wir lesen daher: Cliff Castle, Rock Castle, Tudor Castle, obwohl dabei in keiner Weise an ein Schloß zu denken ist; andere zeugen von Reise-Erinnerungen, insbesondere aus Italien, wie Monte-Rosa — es ist nur ein kleines Haus damit gemeint — Riva, Lucca, Villaggio, Montalto; andere sind mythologisch, wie Neptune View, Triton Lodge; andere verrathen Geheimnisse des Herzens, wie Rose Villa, Clare Villa, Lizzie Villa; andere wieder sind nationaler oder gar biblischer Herkunft.

Aber trotz dieser Individualisirung, trotz all der verschiedenen Stile und Stilarten, die im heutigen englischen Landhaus an seinem Aeußeren zum Ausdruck kommen, trotz des verschiedenen Materials, das angewendet wird, der dunkelrothen Backsteine, des Verputzes, des Granits, trotz alledem ist auch das englische Haus von heute ein Werk seiner Zeit, ein Werk seiner Nation und trägt als solches

gemeinsame, allerdings vorzugsweise im Inneren ausgeprägte Charakterzüge.

Schon die bunte Vielgestaltigkeit des Aeußeren läßt sich auf zwei Hauptrichtungen zurückführen.

Die eine ist die classische, wie man sie kurzweg nennen kann, mit regelmäßigen Linien und symmetrischen Formen, die andere ist die pittoreske mit unregelmäßiger Bildung, mag sie nun durch Absicht oder durch Bedürfniß hervorgerufen, in den Formen des Mittelalters oder des sechzehnten Jahrhunderts gehalten sein.

Die Architekten der neuesten Zeit gehen aber noch weiter. Einmal beginnen sie die Beschaffenheit der Natur, der Oertlichkeit zu beachten und derselben ihren Bau anzupassen, wodurch sie ohne Frage zugleich den nationalen Charakterzug verstärken. Sie haben gelernt, woran man vor Zeiten nicht dachte, daß ein reicher, malerischer oder gar burgenartiger Bau auf flachem, reizlosem Fruchtlande ästhetisch ungeeignet ist, und daß ebenso ein palladianisches Schloß mit seinen langen, geraden Linien, mit Säulen und Kuppeln in wild-zerrissener felsiger Gegend als eine Abgeschmacktheit erscheinen muß; sie haben gelernt oder haben wenigstens begonnen es zu lernen, daß die friedlichen Fluren, die sanften Hügel des größten Theiles von England, die runden Kronen seines prachtvollen Laubholzes wohl geeignet sind für einen gewissen malerischen Charakter der Architektur, wenig aber für romantische oder classische Extreme.

Sie beginnen daher zweitens nach der Vereinigung oder Versöhnung beider zu trachten, und dies gilt insbesondere von dem Grundplan, von der Disposition der Räume, worauf noch heute, oder heute wieder wie Jahrhunderte früher, ganz vorzugsweise der englische Charakter des Hauses beruht. Selbst diejenigen Architekten oder Bauherren, welche an der Regelmäßigkeit des Aeußeren festhalten, geben die starre Symmetrie im Inneren auf. Während im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Leben und Bedürfniß sich der kunstvoll ausgesonnenen, schematischen Eintheilung unterwerfen

mußten, sind sie es wieder, die heute vorzugsweise berücksichtigt werden. Selbst in dem Hause, das sich uns von außen in classischen Formen darstellt, richtet sich das Innere ganz nach dem Leben ein, so gut es sich thun läßt.

Und dieses Leben, dieses englische Leben hat heute bekanntlich bestimmte Formen, sehr gemeinsame Charakterzüge. Keines bei allen civilisirten Völkern trägt wohl so sehr gerade häuslichen Charakter, keines stellt daher auch wohl die gleichen Anforderungen. Sie machen sie alle — freilich in verschiedenem Maßstab — der Reiche wie der Arme, der Stolze wie der Bescheidene. To be happy at home, glücklich zu sein in seinem Hause, ist das letzte Ziel allen Ehrgeizes, sagt ein englischer Schriftsteller.

3. Das städtische Haus und sein Inneres in der Gegenwart.

Bei uns hat man die Erfahrung gemacht und macht sie neuerdings, daß in der künstlerischen und praktischen Entwicklung der Hausarchitektur das Stadthaus dem Landhaus voranschreitet. In England ist es umgekehrt gewesen und ist es heute wiederum.

Das englische Stadthaus ist erst spät zu seiner eigentlichen Gestaltung gekommen. Der Entwicklung des Landhauses, die wir kennen gelernt haben, ist es langen Weges nachgefolgt und hat wohl erst im siebzehnten Jahrhundert den schematischen Typus angenommen, an dem es noch heute mit zäher Beharrlichkeit festhält. Während sich längst über das Land hin jene bunte Mannigfaltigkeit verschiedenartiger und oft phantastischer Hausformen verbreitet hat, ist es im Inneren der Städte, der neuen Fabrikstädte nicht minder wie der alten Handels- und Provinzstädte, noch immer dieselbe Nüchternheit, dieselbe erschreckende Einförmigkeit, welche das städtische Haus des englischen Bürgers von außen kennzeichnet.

Es kann aber nicht immer so gewesen sein. Freilich ist es sehr wenig, was in englischen Städten an Wohnhäusern oder gar an Straßenanlagen aus Zeiten vor dem siebzehnten Jahrhundert erhalten ist. Die leichte Bauart, die vom Holzwerk neben den Ziegeln reichlichen Gebrauch machte, war nicht darnach, um sich von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben, von Jahrhundert zu Jahrhundert unversehrt hinüberzugehen. Es haben auch die englischen Städte ihre große Be-

deutung und Entwicklung durchgängig erst seit dem siebzehnten Jahrhundert oder später noch genommen, und was etwa im Mittelalter von Städten Namen und Ansehen hatte, das ist heute fast sämmtlich zu kleinen und unbedeutenden Ortschaften herabgesunken. Nur vielleicht das Wahlrecht für das Parlament, das sie bis in die jüngste Zeit sich bewahrt hatten, und eine große prachtvolle Kathedrale in ihrer Mitte sind noch Zeugnisse von alter Bedeutung. Vielfach liegt auch wohl die Ursache der leichten Bauart und somit des schnellen Verfalls in dem eigenthümlichen Bau- und Hausrecht, wonach das Haus nur auf eine bestimmte Reihe von Jahren seinem Erbauer oder dessen Rechtsnachfolgern gehört und nach Verfluß jenes Zeitraumes, meist von hundert Jahren, an den Eigenthümer des Bodens zurückfällt.

Unter diesen Verhältnissen — wir wollen die zahlreichen Stadtbrände, die z. B. London wiederholt zerstört haben, gar nicht einmal in Betracht ziehen — ist in England vom städtischen Wohnhaus sehr wenig aus alter Zeit zu erwarten. Das Land ist voll mit den Ruinen oder wohlerhaltenen Gebäuden der großen Landsitze, der Abteien und Kirchen, was aber die Städte vom civilen Wohnbau Entsprechendes bieten, ist äußerst wenig. Fast ist es in England nur Chester, die alte, einst weit abgelegene Provinzstadt, jetzt allerdings der Knotenpunkt bedeutender Eisenbahnen, welche noch Häuser und Straßen von alter Art bewahrt und uns ein Bild giebt, wie eine mittelalterliche Stadt in England mag ausgesehen haben. Und dieses Bild, höchst malerisch in seiner Art, mit weiten, von Pfeilern getragenen Vor- und Ueberbauten, mit tiefen, schattigdunklen, von Gittern und Geländern geschlossenen Lauben, mit Erkern und Giebeln, mit hohen Stiegen an der Straßenseite und phantastisch geformten Schornsteinen, — dieses Bild ist ein gründlich anderes, als es uns die heutige englische Stadt darbietet.

In Wahrheit, nichts ist langweiliger zu denken in der Architektur, als die Straße einer heutigen englischen Stadt, zumal eine solche, die das Geschäft nicht zu seinem Sitze erkoren hat, sondern die dem

besseren und wohlhabenderen Bürgerstande, dem Gentleman zur Wohnung dient. Ein jeder wohnt hier durchschnittlich im eigenen Hause und er liebt sein Haus als seinen besten Besitz, aber das Aeußere desselben erscheint ihm absolut gleichgiltig. Dasselbe zu schmücken, ihm ein architektonisches, künstlerisches Gewand zu geben, das scheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen.

Die ganze Straße von einer Quergasse zur anderen ist wie eine einzige rothe oder rauchgeschwärzte Ziegelwand, von viereckigen Löchern durchbrochen, die mit Glas ausgefüllt sind. Eine Umrahmung, eine architektonische Bildung giebt es bei diesen Fenstern nicht. Das Dach erscheint in der Regel nicht und kann daher auch nicht, wie sonst wohl und namentlich auf dem Lande, zu einer malerischen oder wenigstens in den Linien abwechselnden Bildung beitragen. Ein bedeutungsvolles Kranzgesimse, das bei uns an die Stelle tritt, fehlt ebenfalls; die Hausmauer scheint dort oben einfach aufzuhören. Ein Haus trennt sich vom anderen nur durch die ungleichen Höhen der Fensterstellung und das nicht immer, so daß man die Anzahl der Häuser nur aus der Anzahl der Eingangsthüren erkennen kann; wo aber das eine beginnt, das andere aufhört, kann dem Betrachter auf der Straße ja gleichgiltig sein. Sehen kann er es oftmals nicht.

Der einzige Gegenstand von Schmuck oder einer Art architektonischer Bildung an der ganzen Außenseite des Hauses ist die Hausthüre. Gemeiniglich mit einem paar Säulchen rechts und links oder mit Pfeilern, die wohl von Sandstein, von Granit, von Marmor sind oder solchen imitiren, und mit einem Architravbalken darüber und über demselben mit einem halbrunden Fenster, das in die Halle Licht wirft, stellen sie so eine Art Architektur vor, die als höchst schwache Reminiscenz des palladianischen Portals erscheint. In dem Halbrundfenster steht gewöhnlich zu fernerem Schmuck irgend eine Gips- oder Marmorfigur, die Büste eines Landesherrn, wie das etwas saure Gesicht des Herzogs von Wellington oder die von England in Mode gebrachte melancholisch-sentimentale Clytia, häufig auch nur eine Vase oder ein ausgestopftes

Thier. Aber da, wo das Parterre nicht zum Kaufgeschäft benützt ist und nicht den unmittelbaren Eingang erfordert, erweitert sich das Portal zu einem kleinen Vorbau, und das ist die Regel in allen Gentlemenquartieren von London. Da das Souterrain, wie sich noch näher ergeben wird, für den Haushalt von größter Bedeutung ist und sein Licht von der Straße her erhalten muß, so ist ihm ein tiefer gemauerter Graben vorgelegt, die area. Sie ist mit einem Gitter von der Straße abgeschlossen, wodurch es — nebenbei bemerkt — jedermann unmöglich gemacht ist, in das Parterre hineinzuschauen. Um zur Hausthüre zu gelangen, ist diese area vor derselben überbrückt, gewöhnlich zugleich mit einer kleinen Stiege, da das Erdgeschoß sich ein wenig über dem Niveau der Straße erhebt. Diese Brücke nun ist mit Hilfe von vier Säulen und Pfeilern überdacht, wodurch sich eine Art Vestibule bildet, mit einem Balcon für den ersten Stock, der aber ohne Benützung bleibt. So unmittelbar aus dem Zimmer gewissermaßen auf die Straße zu treten, ist der englischen Sitte nicht entsprechend. Es ist heute durchaus nicht mehr selten, daß man an den Stadthäusern, namentlich in den stilleren Quartieren, Balcone mit Eisengeländern an den Häusern findet, die zuweilen Galerien vor den Fenstern bilden, aber es ist äußerst selten, daß man sie von den Bewohnern benützt sieht, es sei denn zur Aufstellung von Pflanzen, Blumen und blühenden Rankengewächsen, die mit ihrem laubenartigen Charakter vermöge der großen, tief heruntergehenden Fenster auch dem Inneren des Zimmers den frischen, grünen Reiz des Landes verleihen.

Es liegt aber in diesem Vorgange bereits eine Neuerung, wie denn in jüngster Zeit Neuerungen überhaupt im Aeußeren des englischen Hauses durchgreifend auftreten, und zwar in mehrfacher Weise.

Bisher war man gewohnt, im Inneren der Städte nur denjenigen Gebäuden architektonischen Stil oder architektonische Bedeutung zu geben, welche irgend öffentlichen oder gesellschaftlichen Zwecken dienen. Außer den monumentalen Bauten des Staates wichen von der Schablone des städtischen Hauses nur die neuerbauten Kaufmanns-

häuser ab, die zuweilen vom Grunde bis zum Dach nur ein einziges Verkaufslocal bilden, ferner die Banken, die Clubhäuser, die Hotels und was dergleichen mehr ist. Die Clubhäuser namentlich, die zum Sammelpunkt zahlreicher, meist gebildeter Gentlemen dienen, trachteten auch nach äußerer Repräsentation, riefen die Kunst zu Hilfe und bedienten sich, je nach vorherrschender Neigung, eines der großen in Uebung stehenden Stile, sei es des griechischen, des gothischen, des Elisabethstils oder der italienischen Renaissance. Von ihnen aus beginnt die Façadenliebhaberei auch auf das Wohnhaus überzugehen, zumal in London, begünstigt durch das enorme Wachsthum der Städte.

Dieses schnelle Anwachsen veranlaßt Bauunternehmer und Grundeigenthümer, sofort ganze Häusergruppen und Straßen anzulegen, in welchen Haus an Haus genau eines dem anderen gleicht. Dieses geschieht nun sicherlich in den meisten Fällen nach der ganz gewöhnlichen kunst- und reizlosen Schablone; in den mehr vornehmen Stadttheilen Londons aber, um den Hydepark herum, in Belgravia und South-Kensington, macht man es häufig in der Art, daß man eine Gruppe von Eckhaus zu Eckhaus, ihrer vier, sechs oder acht Häuser zusammenfaßt und sie, begünstigt durch die Höhe, die oft fünf Stock erreicht, im Aeußeren wie einen einzigen Palast behandelt. Meist im Renaissancestil gebaut, erhalten sie dann Abtheilung der Etagen durch Gesimse, höchst kräftige Gliederung, architektonische Bildung der Fenster, des Portals und Vestibules, pavillonartige Behandlung der Eckhäuser, pittoreske Bildung des Daches und zumeist auch, im Gegensatze gegen die rothen Ziegel des gewöhnlichen englischen Hauses, einen dunklen Anstrich von Oelfarbe. Auf die Gestaltung des Innern aber hat dies alles keinen Einfluß. Es sind eben so und so viel einzelne Häuser von gleicher Größe und gleicher Eintheilung nach herkömmlichem Plane, und so viele Häuser, so viele Eingänge.

Diese beginnende Façadenbildung ist aber nur e i n e Art der Neuerung an dem städtischen Wohnhause. Man kann bei allen zunehmenden Städten Englands die Beobachtung machen, daß, je mehr

man sich von der Mitte der Stadt entfernt und der Peripherie, dem offenen Lande, „wo die letzten Häuser stehen", zuschreitet, um so mehr stufenweise die Schablone abnimmt und langsam schon der Einfluß jener bunten Mannigfaltigkeit sich zeigt, welche heute das englische Landhaus beherrscht. Die Zurückgezogenheit und Intimität der englischen Familie, welche der Außenwelt keinen Blick hinein gestatten will und schon das Haus mitten in der Stadt durch den Graben der area und ein Gitter von der Straße absperrt, veranlaßt sie, wo es möglich ist, das Haus noch weiter zurückzulegen und durch einen Vorgarten von dem Treiben auf der Straße ganz zu trennen. Das thut nicht jedes Haus für sich, sondern die ganze Gruppe von Häusern von Quergasse zu Quergasse, die mit Souterrain, Stiege und Eingangsthüre übrigens ganz unverändert sind und wie mitten in der Stadt in geschlossener Reihe eine einzige zusammenhängende Mauerfront bilden. Der Vorgarten hat wirklich keine andere Bedeutung, als den privaten Charakter des Hauses zu verstärken und die Familie vor der Oeffentlichkeit zu schützen, allenfalls den Anblick angenehmer zu machen; darin zu sitzen, des Grünen, der Blumen, der freieren Luft zu genießen, das ist ganz wider alle Sitte und Ordnung.

Dies ist die erste Stufe. Wenn wir weiter schreiten, so lösen sich diese Straßenreihen in kleinere Gruppen von Häusern, zu dreien und vieren, besonders aber zu zweien, die noch eine Wand, das Dach und die Architektur gemeinsam haben und auf drei Seiten oder, als Eines betrachtet, ringsum vom Garten umgeben sind. Nur das Gitter, welches den Garten scheidet, und die beiden Eingangsthüren auf den entgegengesetzten Seiten lassen erkennen, daß es zwei Häuser sind, die man vor sich sieht. Man nennt solche Gruppen gewöhnlich Terrassen (terraces). Weiter hinaus kommen dann die einzelnen, selbstständig und frei in Gärten gelegenen Häuser, die, obwohl zur Stadt gehörig, doch alle Eigenthümlichkeiten des freier geschaffenen Landhauses annehmen.

Schon bei den Terrassenhäusern, obwohl sie meistens in rothem Ziegelbau aufgeführt sind, zeigt sich die Intention einer mehr freien

oder pittoresken Anlage oder Architektur. Steinerne Umkleidung der Fenster, ein vorspringendes, selbst überhängendes Dach, Erker und Balcone, ein malerisch gehaltenes, offenes Vestibule mit freier Stiege, das alles bringt Reminiscenzen des altenglischen Hauses wieder. Noch mehr ist das bei dem einzelnen Hause der Fall, das, wo es nicht zu klein ist und bloß den Charakter der Cottage oder vielmehr gar keinen Charakter trägt, auch künstlerisch ganz in das Landhaus, in die Villa übergeht.

Bei allen Häusern dieser Art erleidet der schematische Plan des städtischen Wohnhauses bereits bedeutende Veränderungen. Sie bilden auch hierin den Uebergang von der gedrängten Compactheit des Stadthauses zur freien Entfaltung und Befriedigung aller Lebensbedürfnisse auf dem Lande.

Die zwingende Macht für die Gestaltung des Stadthauses liegt in der Enge des Raumes. Die Enge zwingt diejenigen Gemächer oder Räumlichkeiten über einander zu legen, welche das Landhaus neben einander lagern kann. Die Eigenthümlichkeit und völlig naturgemäße Eigenthümlichkeit des englischen Familiengeistes, die unbedingte Forderung, mit seiner Familie, wenn nicht im eigenen, doch im besonderen Hause für sich zu leben, dasselbe mit gar keiner anderen zu theilen, diese private Abgeschlossenheit der Familie hat zu einem völlig entgegengesetzten System des Wohnhauses geführt als in unseren großen Städten.

Die Aufgabe ist wie hier, den theuren Grund und Boden möglichst auszunützen. Die Aufgabe wird bei uns gelöst durch große Häuser auf großer Fläche, in denen zahlreiche Familien beisammen leben, selbst mehrere neben einander in derselben Etage. In unserer Wohnung liegen daher der Regel nach alle Räume neben einander in der gleichen Ebene derselben Etage. Nicht so in England. Der englische Familiensinn, welcher für jede Familie ein Haus verlangt, — groß oder klein, Palast oder Cottage — hat dahin geführt, sich auf möglichst kleiner Grundfläche einzurichten und für die Anforderungen

4*

des Lebens und der Sitte die Befriedigung in den Räumen über einander zu suchen. So sind zwei und drei Fenster in der Front die Regel für das englische Stadthaus, aber es erhebt sich gewöhnlich zu drei, nicht selten zu vier und fünf Stock Höhe und enthält zudem ein benütztes, höchst wichtiges Souterrain.

Diese Art der englischen Stadtwohnung hat ihre Nachtheile. Schmal in der Front, mit den langen Seitenmauern an die beiden Nachbarhäuser gebunden, entbehrt das Haus der Fülle des Lichtes und der Luft, wie sie einem breiten oder frei liegenden Hause zu Gebote steht. Sodann bewegt sich das Leben im Hause beständig treppauf, treppab, denn die Stiege bildet das eigentliche Communicationsmittel der Räume unter einander. Dieser Umstand erscheint für uns, die wir gewohnt sind, uns in der Wohnung selbst stets auf gleichem Boden zu bewegen, allerdings als eine große Unannehmlichkeit, allein auch hier gleicht sich die Sache einigermaßen aus.

Uns zwingen die Verhältnisse zum großen Theil in hohen Geschossen zu leben, und wenn wir zwei oder drei Mal des Tages die Höhe unserer eigenen Wohnung erklommen haben und vielleicht noch ein und das andere Mal diejenige eines Freundes oder Geschäftsmannes, so haben wir auch schon Einiges im Treppensteigen geleistet. Im englischen Hause lebt die Herrschaft tagsüber im Parterre und im ersten Stock, und höchstens befindet sich das Schlafzimmer im zweiten, und da die Dame des Hauses im Küchendepartement des Souterrains selten etwas zu suchen und zu schaffen hat, so kann sie schon etliche Male die niedrige Treppe zwischen dem Erdgeschoß und dem ersten Stock ersteigen, um den leidigen Vorsprung einzuholen, den wir unseren hochgelegenen Wohnungen verdanken. Andererseits bringt aber die Stiege dem englischen Hause Vortheile, die wir mitunter schmerzlich vermissen.

Gestehen wir uns aufrichtig die Mängel unserer Etagenwohnungen ein, so werden wir fast ausnahmslos über irgend etwas zu klagen haben, sei es über verkehrte Lage der Zimmer, sei es über ihre schlechte

Communication und Zugänglichkeit, die uns abhält, von dem einen oder dem anderen den vortheilhaftesten Gebrauch zu machen. Manche Räume müssen als Durchgang für Diener und Fremde gebraucht werden, obwohl sie nach ihrer Bestimmung die höchste Intimität verlangen. Wie oft finden wir Wohnungen, in denen Küche, Wohnzimmer, Schlafzimmer alle in einer Linie liegen und man zum letzten Zimmer nicht gelangen kann, ohne alle zu passiren: eine in England unerhörte Sache! Speisezimmer und Küche liegen zu ferne von einander oder aber, mit einer Thüre verbunden, Wand an Wand, so daß das Speisezimmer mit dem ganzen Dunst und Qualm der Küche erfüllt wird.

Dunkle Vorzimmer, dunkle Zwischenräume, die unbrauchbar sind, selbst Speisezimmer, die kein directes Licht haben, sondern dasselbe nur von einem Corridor erhalten, der oft selber schlecht beleuchtet ist, fehlen z. B. im neuen Wien selbst den kostbarsten und reichsten Behausungen nicht, die sich der Hausherr zu eigenem Gebrauche hat erbauen lassen. Hier ist nicht bloß bei hellem Tage künstliche Beleuchtung erforderlich, sondern auch die Lüftung erschwert, welche doch dem Speisezimmer vor allem in ausgiebiger Weise nothwendig ist. Um erträglich bequeme Communication herzustellen, erhalten die Zimmer drei und vier Thüren, was mit den Fenstern bis zu sechs und sieben Oeffnungen ergiebt. Keine Wand ist frei von denselben. So ist uns zu Muthe, als ob wir im offenen Pavillon oder mitten in freier Passage wohnten. Es fehlt ferner an Wand- und Stellraum für Bett und Möbel, von denen das Sopha selbst zwischen die Fenster gestellt werden muß, so daß man rechts und links eine Thüre und hinter sich das kalte Fenster weiß. Es ist eine unbehagliche, ungemüthliche Situation, die nur vom französischen Salon, der mehr Oeffnung als Wandfläche hat, noch überboten wird.

All das ist nun dem englischen Hause ein Gräuel. Man erinnere sich der Ziele, zu welchen das englische Haus in seiner Geschichte hinstrebte und welche ihm heute die moderne Bildung, das verfeinerte Gefühl, die Familiensitte als unumgängliche Bedingungen auferlegt,

sei es auf dem Lande, sei es in der Stadt. Das Haus verlangt die Intimität der Familienräume sowohl nach außen hin wie gegen die Dienerschaft; es verlangt unbedingt die Trennung und Absonderung der Schlafgemächer von den Wohngemächern und ihre bequeme und freie Zugänglichkeit, so daß ein Jeder völlig ungehindert und ungestört in seinem Gemache ist; es verlangt die Trennung der Herrschaft und der Dienerschaft in zwei verschiedene Departements, von denen eines das andere ungeschoren läßt; es verlangt endlich bequeme und geschickte Communication unter den verschiedenen Räumen nach ihrer Bestimmung und nach ihrem Verhältniß zu einander, doch so, daß Familie und Dienerschaft auf ihren Wegen und Geschäftsgängen sich möglichst wenig berühren oder stören — heute ein höchst wichtiger Punkt für die moderne Sitte und Gesellschaft, obwohl sie der patriarchalischen Art von ehedem, wo mancher Orten Herrschaft und Gesinde nur eine Familie ausmachten, direct widerspricht.

Allen diesen Ansprüchen und Bedingungen muß das städtische Haus wie das Landhaus genügen, wenn es auch dem ersteren auf dem beschränkten, schmalen Raume bei weitem schwerer wird. Es erreicht aber ebenfalls dieses Ziel, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, indem sich vermittelst der Stiege als Hauptcommunication das Leben vertical bewegt, statt wie bei uns horizontal. Indem die Stiege, die immer von Holz ist und daher nicht den kalten Eindruck der unserigen macht, nach der Mitte des Hauses zu liegt, jedoch directes Licht hat, erhalten alle Zimmer ihren unmittelbaren Eingang aus der Nähe derselben, jedes für sich, so daß keine Zwischencommunication nöthig wird und jedes Zimmer ausnahmslos seine Intimität, seine Abgeschlossenheit bewahrt. Da der Eingang somit am rückwärtigen Ende des Zimmers liegt, von den Fenstern möglichst fern, so ist erstens eine vollkommene Lüftung leichter und schneller bewerkstelligt und zweitens stehen die Wände voll und ganz zur Verfügung, um sich mit Kamin und Möbeln nach Wunsch und Behagen einzurichten. Zwischenverbindung zweier Zimmer in derselben Etage ist natürlich möglich und

sie findet auch statt, wo man ihrer zu geselligen Zwecken wirklich bedarf, wie in dem Fall, wenn Speisezimmer und Salon, diningroom und drawingroom, neben einander liegen.

In dem gewöhnlichen Londoner Wohnhause außerhalb der City, wo Kaufläden, Bureaux und Magazine viele Abänderungen hervorrufen, ist die Eintheilung und Benützung der Räume eine sehr constante. Und wie in London, so ist es ziemlich in allen Städten des Landes, wo der Preis von Grund und Boden zu ökonomischer Ausnützung zwingt. Die ganze Hauswirthschaft geht im Souterrain vor sich, dem diese Bestimmung seit der Zeit des Palladiostils als Regel geblieben ist. Das Souterrain hat seinen besonderen Eingang von der Straße her in die area hinab. Alles, was an Kohlen und sonstigem Bedarf der Küche in das Haus kommt, alles, was die Dienerschaft betrifft, geht auf diesem Wege und belästigt Haus und Familie in keiner Weise. Jedes Stockwerk hat in der Regel zwei Zimmer, eines nach vorne, eines nach hinten gelegen, welche den ganzen Raum einnehmen, mit Ausnahme dessen, was im Erdgeschoß für die Eingangshalle (entrance hall) und sonst für die Stiege übrigbleibt. Diese Eingangshalle haben wir uns nicht als Halle in unserem Sinne zu denken; es ist gewöhnlich ein kümmerlicher, schmaler, corridorartiger Ueberrest vom alten hall. In größeren Häusern wird ihr allerdings als Warteplatz der Diener mehr Raum zugestanden.

Die vier Zimmer des Erdgeschosses und des ersten Stockes dienen vor Allem dem gemeinsamen Leben der Familie und der Geselligkeit, entweder gänzlich oder sie geben eines als das eheliche Schlafzimmer ab. Eines der Zimmer im Erdgeschosse wird gewöhnlich als Speisezimmer verwendet, um, wenn auch getrennt, doch der Küche möglichst nahe zu sein und der Bedienung eine Treppe zu ersparen. Das andere dient dann dem Herrn als Schreibzimmer, als Bibliothek, als Rauchzimmer.

Als drawingroom, als dasjenige Zimmer, welches in seiner Bestimmung unseren Salon vertritt, fungirt das vordere Zimmer im

ersten Stock, weil es die ganze Breite der Front einnimmt und somit als das größte sich am besten für die Geselligkeit eignet. Mit ihm kann noch das hintere, um den Raum der Stiege geschmälerte Zimmer zu dem gleichen Zwecke verbunden werden. Die Gemächer der oberen Geschosse dienen sämmtlich als Schlafzimmer für die Herrschaft, für die Kinder, die immer ihr eigenes Reich haben, als Gastzimmer, deren eines und das andere dem Hause nie fehlen darf. Die höchsten sind die Schlafzimmer der Dienerschaft.

Diese durchaus stehende Einrichtung und Eintheilung des städtischen Wohnhauses folgt also im Prinzip dem Palladiohause, das zuerst die Wirthschaft in ein Souterrain verwies, das Hauptgeschoß dem Familienleben und der Gesellschaft bestimmte und die Schlafgemächer in den Oberstock verlegte. Das enge Stadthaus, gezwungen nach oben sich zu entwickeln, hat nur aus dem Hauptstock und Oberstock je zwei Geschosse gemacht.

Wenn ich sage, diese Eintheilung ist die Regel, so giebt es auch Ausnahmen, aber auch diese halten nach Thunlichkeit am Prinzipe fest. Die Ausnahmen beruhen auf dem Größenverhältniß. Nicht alle Häuser erreichen die Höhe von drei oder vier Geschossen. In den kleineren Städten oder in den peripherischen Quartieren bestehen sie zahllos nur aus Souterrain, Erdgeschoß und Oberstock. Kleinere Familien müssen sich bescheidener in Cottages, in Lodges einrichten und machen aus dem diningroom oder Speisezimmer zugleich ihr Wohnzimmer.

Andererseits reicht das geschilderte Haus der gebildeten Classen, des Gentleman für eine Geselligkeit im größeren Stile nicht aus. Zuweilen hilft man sich, ohne das Prinzip zu verändern, indem man, wenn es angeht, die Zimmer in größeren Dimensionen anlegt und ihnen mehr Raum in die Tiefe giebt.

Ein kleiner Lichthof in der Mitte, der zugleich eine besondere Dienertreppe ermöglicht, tritt durch Einrücken der Zwischenwand helfend ein. Aber auch in solchem Falle wird größeren Ansprüchen an ein gesellschaftliches Leben nur mit Unbequemlichkeit genügt und die Gäste

haben sich nicht selten treppauf treppab zu bewegen. Die Wärme, die Ausstattung und die Bequemlichkeit der Stiege läßt sie alsdann mit einbeziehen in die gesellschaftlichen Räume. Man erduldet eher diese Unbequemlichkeit, als daß man von dem Prinzip abginge, die eigenen Wohnzimmer zugleich als Gesellschaftsräume dienen zu lassen.

Besondere Gemächer für die Geselligkeit giebt es allerdings auch auf den großen Landsitzen und in den alten Adelshöfen der Stadt oder was nach ihrem Muster gebaut wird, aber auch hier sind diese Luxusgemächer nur als eine Erweiterung des Bedürfnisses zu betrachten, nicht als prinzipielle Aenderung. Die drawingrooms haben sich vermehrt; es liegt jetzt eine Anzahl neben einander. Zu dem kleineren Familien-diningroom ist ein größeres zu großen Diners hinzugekommen. Es findet sich vielleicht auch ein Tanzsaal, ein Musikzimmer, ein Billardzimmer, wenigstens auf dem Lande. Darum sind aber die wesentlichsten Räume des Hauses in ihrer Bestimmung wie in ihrer Einrichtung keine anderen geworden. Die Gesichtspunkte sind dieselben für den außergewöhnlichen Gebrauch wie für die tägliche Wohnung, für das Haus des Gentleman wie für das des Lords, für das Stadthaus wie für das Landhaus. Man kann daher von diesen Gesichtspunkten reden als solchen, die allgemein giltig sind.

In dieser Beziehung ist es bei dem, was über die Lage von drawingroom und diningroom bereits mitgetheilt worden, vielleicht aufgefallen, daß beide nicht neben einander, ja im Stadthaus gar nicht einmal in demselben Stockwerk liegen. Allerdings kommt auch wohl ihre Verbindung neben einander vor, namentlich in kleineren, einstöckigen Häusern, aber für jedes größere Haus ist sie entschieden gegen Regel und Gewohnheit. Wir unsererseits lieben es, Salon und Speisezimmer unmittelbar neben einander verbunden zu haben, um mit den Damen ohne Umwege sofort aus dem Salon zum Diner oder Souper in das Speisezimmer eintreten und von diesem ebenso nach aufgehobener Tafel in den Salon zurückkehren zu können. Schon dieses stimmt nicht ganz überein mit der altenglischen Sitte, die allerdings

heute ins Wanken kommt. Die Herren begleiten wohl die Damen aus dem drawingroom in das diningroom, aber sie führen dieselben nicht wieder zurück. Die alte Haus- und Gastsitte hält die Herren nach dem Ende des Mahles allein noch länger an der Tafel zurück, rauchend, trinkend und conversirend. Port und Sherry, Grog und Punsch treten dann in ihre Rechte ein, ähnlich wie es einst in der alten Halle war — und es ist sicherlich nur eine Reminiscenz —, wo die Diener nach aufgehobenem Mahle mit den Methkannen umhergingen und einschenkten. Der eigentliche Grund jedoch, warum der Engländer die Verbindung von Salon und Speisezimmer nicht liebt, besteht in seinem außerordentlichen Gefühl für frische, reine und unverdorbene Luft. Er erträgt lieber die Unbequemlichkeit einer kleinen Wanderung, selbst über die Stiege, als daß er den Dunst und Geruch der Speisen in den Salon eindringen ließe. Selbst wenn, wie im Landhaus, beide Zimmer auf einer und derselben Flur liegen, gilt es für nothwendig, sie durch ein drittes Gemach oder mindestens durch doppelte Thüren zu trennen.

Andererseits ist es eben so nothwendig, das Speisezimmer nicht unmittelbar mit der Küche zu verbinden, was im Landhaus, wo ja die Wirthschaft ebenfalls in der Regel zur ebenen Erde liegt, leicht zu bewerkstelligen wäre. Uns erscheint das zur Bequemlichkeit des dienenden Personals, des Servirens, nicht unerwünscht. Und doch würde es auf diese Weise unmöglich sein, den Dunst, die Hitze und den Geruch der Küche gänzlich vom Speisezimmer abzusperren. Daher macht man lieber einen Umweg, als daß man, wenn Küche und Speisezimmer Wand an Wand zu liegen kommen, eine Thüre durch diese Wand gestattete. Erwünscht sind zwei Thüren für das Speisezimmer, eine für die Herrschaft, eine für die servirenden Diener, doch so gelegen, daß der etwaige Geschäftslärm des Wirthschaftsdepartements nicht in das Zimmer zu dringen vermag. Das Speisezimmer muß still, ruhig und abgeschlossen sein. Ein kleines Gemach zum Anrichten der Speisen vor der Thüre der Dienerschaft gilt für wünschenswerth,

ist jedoch keineswegs die Regel im gewöhnlichen Hause. Wo es gestattet ist, die Lage nach der Himmelsgegend zu wählen, da gilt nördliche oder nordöstliche für die beste, letztere zumal dann, wenn das Gemach auch zum Frühstück dient. Dann hat man die Annehmlichkeit der Morgensonne, ohne davon belästigt zu sein. Für das Mittagsmahl jedoch, das in späte Stunde fällt, ist es nöthig, daß das Zimmer kühl und nicht von der Sonne durchglüht sei.

Die innere Einrichtung des Speisezimmers ist ziemlich constant, wenn es eben allein dem Zwecke seiner Benennung dient. Dem Tische entsprechend wählt man oblonge Form, nicht größer, als die Bequemlichkeit der Bestimmung und des Dienstes es verlangt. Die Fenster zieht man an der Langseite vor, wohl mit Unrecht; ein einziges großes Fenster an der Schmalseite, wie es mit dem baywindow oder ausgebauten Erkerfenster im neuen englischen Hause schon gewöhnlich ist, würde dem Gemach mehr Ruhe, Stimmung und Behaglichkeit verleihen. Alsdann, wenn die Fenster auf der Langseite sich befinden, steht an dem einen Ende an der Eingangsseite der Anrichttisch, das side-board, um der eintretenden Dienerschaft nahe zu sein, an dem gegenüberliegenden der Kamin. Der oblonge Tisch behauptet ein für alle Mal seinen Platz in der Mitte, und die Stühle stehen für gewöhnlich an den Wänden, ein jeder dem Platze zunächst, den er am Tische einzunehmen hat. In größeren und stattlicheren Speisegemächern behalten die Stühle beständig ihre Stellung um den Tisch. Dadurch bleibt die Wand frei für allerlei kunstvolle Möbel, Antiquitäten oder was man sonst braucht, diesem Gemach einen distinguirten Charakter zu geben. Der Herr des Hauses hat seinen beständigen Platz an dem einen Ende des Tisches mit dem Rücken gegen die Credenz; es ist der schlechteste Platz; er überläßt die besseren seinen Gästen und ist an der Credenz in unmittelbarer Nähe der auftragenden Dienerschaft, um, wenn es noch nöthig ist, in der Stille seine Befehle zu geben. Der Kamin ist nicht von weiterer Bedeutung im Speisezimmer; seine Aufgabe ist keine gemüthliche oder ästhetische, sondern eine physische, die

jenige, den Raum möglichst gleichmäßig zu erwärmen. Größere Speisezimmer erhalten darum ihrer zwei. Die Credenz ist niemals zwischen die Fenster gestellt, nicht nur weil diese Anordnung die Verrichtungen der Dienerschaft erschweren würde, sondern insbesondere, weil alle die schönen Prunkstücke auf derselben in schlechtestem Lichte ständen. Diese Prunksachen sind aber nothwendig, da das Gemach bei seiner formellen, linearen und nüchternen Einrichtung der Reize nicht allzu viele hat. Auch die Decoration kommt diesem Mangel wenigstens nicht in genügendem Maße zu Hilfe. Wie das englische Mahl solid und substantiell ist und der Feinheiten der französischen Küche entbehrt, so sind auch die Möbel im Speisezimmer schwer, solid und einfach gehalten. Alles ist vollendet gearbeitet, aber mit wenig Schmuck versehen. Auch die Wand ist ernst und dunkel, sei es durch die Tapete, sei es durch braune oder schwarze Vertäfelung. Was aber dem Speisezimmer vor Allem fehlt, das ist eine gewisse Fülle der Gegenstände, die auch dem ernstesten Gemach Wohnlichkeit und Behaglichkeit verleiht.

Dieser Charakter des Speisezimmers ändert sich allerdings, wenn dasselbe, wie es vielfach in den Familien geschieht, auch tagsüber als Sitzzimmer benützt wird, oder wenn Pater familias, müde von der Tagesarbeit, Abends nach Beendigung seines guten und soliden Dinners nicht mehr Lust hat, sich vom Platze zu bewegen, und die letzten Stunden mit den Seinen in demselben Raume zubringt. Alsdann ist es nöthig, daß das Speisezimmer auch andere Möbel erhält, z. B. einen Bücherstand, vor Allem ein Sopha und Armstühle, um behaglich am Kamine zu sitzen. Und das ist ein sehr gewöhnlicher Fall.

In allem als Gegensatz zum Speisezimmer erscheint das drawingroom, der Salon. Zeigt jenes eine gewisse Männlichkeit, Ernst und Strenge in seinem Charakter, so soll dieses vielmehr von weiblicher Anmuth und eleganter Zierlichkeit sein. Das drawingroom ist das Reich der Frau, wo sie herrscht und gebietet. Was der gesellige Verkehr mit der Frau verlangt, Heiterkeit und Gefälligkeit, das soll auch in ihrem Reiche, an der Stätte ihres Verkehres ausgesprochen

sein. Wenn das Speisezimmer nicht zugleich als Sitzzimmer benützt wird, oder wenn es kein Morgenzimmer im Hause giebt, so ist das drawingroom der gewöhnliche Tagesaufenthalt der Familie. Hier werden die Tagesbesuche empfangen, hier versammelt sich die Gesellschaft vor dem Diner und hier findet die Geselligkeit des Abends ihre Stätte. Bei der verhältnißmäßigen Kleinheit der Zimmer im englischen Hause ist daher das drawingroom von allen Gemächern in der Regel das größte.

Die Annehmlichkeit und Heiterkeit, die sein Charakter sein soll, macht auch eine entsprechende Lage erwünscht, wenn die Wahl der Himmelsgegend möglich ist. Dann empfiehlt sich am besten die südöstliche Richtung, welche die helle Freundlichkeit des Morgens mit der schattigen Kühle des Abends verbindet. Läßt sich eine Terrasse, eine Veranda unmittelbar mit dem drawingroom verbinden, so erhöht das seine Annehmlichkeit, ebenso ein breites Erkerfenster oder die ganze, im flachen Bogen ausgebaute Fensterwand, wie sie in den Landhäusern oder in den einzeln liegenden Häusern der Stadt bereits gewöhnliche Erscheinungen sind. Die Fenster läßt man tief bis fast auf den Boden herabgehen, doch so, daß sie nicht wie Thüren erscheinen, um im Sommer, auf niedrigen, bequemen Sesseln vor denselben sitzend, mit Behagen die frische Luft und die etwaige Aussicht über Garten und Fluren genießen zu können.

Im Winter ist es andererseits der Kamin, welcher die Gesellschaft im drawingroom zu sich lockt. In keinem Gemach ist der Kamin von größerer Bedeutung. Hier werden seine beiden Tugenden, physische Wärme und gemüthliche Behaglichkeit, zugleich in Anspruch genommen. To draw round the fire, den Kreis um das Feuer zu bilden, um die rothe, allzeit lebendige Gluth, das ist speciell englische Sitte. Wo sie sonst noch angenommen ist, dahin ist sie von England aus übertragen; wer sie kennt, der wird sie ungern entbehren wollen. Am Feuer empfängt man seinen Besuch, am Feuer liest man, arbeitet man, um das Feuer gruppirt in bequemen Sesseln plaudert man bis

tief in die Nacht, am liebsten und behaglichsten aber in die Dämmerung hinein, wenn allein noch das flackernde Feuer mit wechselndem Lichtschein das Zimmer erhellt. Das englische Haus hat keinen treueren, geliebteren Freund als seinen Kamin.

Da ist es denn begreiflicher Weise eine Frage von großer Bedeutung, wo der Kamin seinen Platz erhält. Wir unsererseits in Wien, wenn wir uns in Nachahmung englischer Sitte des Kamins bedienen, seiner Annehmlichkeit uns wohl bewußt, wir setzen ihn gewöhnlich überquer in eine Ecke. Das ist durchaus nicht die englische Sitte. Dieser Platz würde im englischen Hause nicht adoptirt werden und zwar aus einem einfachen Grunde: der Platz in der Ecke räumt der Geselligkeit nur einen Viertelkreis ein, der Platz an der Wand aber einen Halbkreis. Jener giebt nur Raum zu einem Zwiegespräch, und das würde, als zu wenig, dem englischen Brauche und Bedürfniß durchaus nicht entsprechen. Der Kamin erhält demnach immer seinen Platz an der Wand, aber welche Wand zu wählen ist, das hängt noch von besonderen Rücksichten ab. Nicht selten trifft man den Kamin an der Fensterwand zwischen den beiden Fenstern, aber diese Stellung ist nicht gut, theils weil man dem Fenster zu nahe ist, theils weil die Augen dem Lichte zugekehrt sind und die Lectüre beschattet ist. Der beste und beliebteste Platz ist wohl der Fensterwand gegenüber. Man ist dort am meisten zurückgezogen und Buch oder Zeitung sind in guter Beleuchtung, wenn das Zimmer nicht allzu tief ist. Zu beachten ist aber, daß nicht die Thüre in unmittelbarer Nähe ist, damit nicht der Luftzug beim Oeffnen diejenigen trifft, welche am Kamine sitzen. Das ist ein wichtiger Umstand für die Behaglichkeit und doch bei uns, wo der Salon mindestens zwei Thüren, in der Regel aber drei zu haben pflegt, schwer zu besiegen. Im englischen Hause wird daher, wenn der Kamin seinen Platz an einer Seitenwand erhält, diejenige Wand gewählt, welche der Thüre, die in der Regel die einzige ist, am fernsten steht.

Die Möbelausstattung des drawingroom ergiebt sich leicht aus seiner Bestimmung als Solon. Zur Conversation, zur angenehmen

Unterhaltung dienend, verlangt es vor allem in hinlänglicher Menge bequeme Sitzmöbel verschiedener Art, nach dem Bedürfniß gestellt, einen größeren Tisch, der gewöhnlich seinen Platz in der Mitte erhält, belastet mit classischen Werken oder den besten Neuigkeiten der Literatur, die im englischen Hause eine bei weitem größere Rolle spielt als in dem unsrigen, sodann einen und den anderen kleineren Tisch, eine oder die andere Etagère oder sonstige Phantasiemöbel, vor allem aber, nie fehlend, ein Piano. Wie die Literatur, so ist auch die Musik, so gut oder so schlecht sie nun sein mag, von dem heutigen englischen Hause untrennbar.

Der Charakter dieser Ausstattung im Gegensatz gegen die schwere Solidität des Speisezimmers ist Leichtigkeit und Eleganz in modernem Sinne. Leichtere Formen und leichtere Farben sind dem drawingroom eigenthümlich. Es hat sich auch hiefür, wie bei so vielen Dingen in England, eine allgemeine Sitte ausgebildet. Wer ein drawingroom kennt, der kennt sie so ziemlich alle. Früher war es hier vorzüglich, wo die Blumen in ihrer vergrößerten naturalistischen Pracht auf dem Boden und an den Wänden, auf Teppichen und Tapeten zur Entfaltung kamen, wo Wälder und Gärten sich unter den Füßen ausbreiteten. Die neuen Reformen des Geschmackes haben das Genre allerdings bescheidener und feiner gemacht oder auch stilisirtes Ornament an die Stelle gesetzt, aber der charakteristische Unterschied vom Speisezimmer, die größere Helligkeit und Leichtigkeit, ist vollkommen geblieben. Ein diningroom muß einmal so decorirt und ausgestattet sein, ein drawingroom so; — warum? warum es nicht auch anders sein könnte, darauf ist die einzige Antwort: die Sitte. Im freiesten Lande regiert die Sitte mit weit größerer Strenge als irgendwo anders, und sie regiert vor allem unerbittlich im Hause.

Auch das Schlafgemach ist ihr unterworfen, aber nicht ihr allein. In diesem Gemach, welches nicht bloß als Schlafstätte, sondern auch als Krankenzimmer betrachtet sein will, muß alles darnach berechnet sein. Kein Schlafzimmer darf Durchgang sein, jedes verlangt nur

einen einzigen und selbstständigen Eingang, wenn nicht eine zweite Thüre in ein dazu gehöriges Ankleidecabinet führt, wie dasselbe heute in neueren und größeren Häusern zur Regel wird. Wünschenswerth ist nur ein breites Fenster, vor welches der Toilettetisch mit dem Spiegel gestellt wird. Im Gegensatz gegen unsere Weise, welche das Bett mit der Länge gegen die Wand stellt, im Gegensatz gegen die französische Sitte, welche es in einem dumpfen Alkoven verbirgt, ist das große, breite, mit Halbbaldachin und Vorhängen versehene Bett mit dem Kopfende gegen die Wand gestellt, so daß es frei und luftig in das Zimmer heraustritt. Es ist dabei aber wohl vor Zug zu bewahren und darf demnach nicht so stehen, daß der Zug zwischen Kamin und Thüre über dasselbe hinweggeht und den Kranken oder Schlafenden schädigt. Gewöhnlich steht das Bett an der Seitenwand, so daß das Licht von der Seite darauf fällt, und das ist beim Erwachen die angenehmste Position. Gegenüber dem Fußende des Bettes hat der Kamin seinen Platz, den Fenstern gegenüber der Garderobekasten. Die Thüre muß sich öffnen, daß sich ihre Innenseite dem Bette zudreht, um den hereindringenden Strom der Luft in die entgegengesetzte Richtung zu lenken, und da sie dem Fenster gegenüber in der Ecke ihre Stelle hat, so unterbricht sie keine Wand und gestattet in Schnelligkeit das ganze Zimmer vollkommen auszulüften.

Ebenso wie Speisezimmer, Salon und Schlafzimmer sind auch alle übrigen Räume des Hauses bis auf die Gemächer der Wirthschaft, und diese noch ganz insbesondere, der Berechnung unterzogen, einer Berechnung, welche zugleich die Anforderungen der Wohlanständigkeit, des zartesten Gefühls und der feinen Sitte gebildeter Menschen, die Rücksichten auf Gesundheit und Behaglichkeit, die Rücksichten eigenthümlicher Landesgewohnheiten, die Freiheit und Ungestörtheit des inneren Verkehrs, die Bequemlichkeit aller geschäftlichen und wirthschaftlichen Angelegenheiten ins Auge faßt.

In diesem Sinne müssen auch Passagen, Corridore, Galerien, Stiegen so angelegt und berechnet sein, daß sie zwischen zusammen-

gehörigen und geschäftlich oder gesellschaftlich verbundenen Theilen die möglichst kurze, gerade und bequeme Verbindung gewähren. Das Leben, der innere Verkehr des Hauses muß auf ihnen sanft, still und ruhig mit Leichtigkeit dahingleiten, und das geschieht nur, wenn eben alle Passagen mit Wohlbedacht und Geschick zu diesem Zwecke angelegt sind. Im entgegengesetzten Falle giebt es nur Anstoß und Verwirrung aller Art, Herrschaft und Dienerschaft begegnen einander in störender Weise oder überschreiten gegenseitig die Schwelle und das Recht ihrer privativen Behausung. Die Intimität jeglicher Art der Familie wie der Geschlechter, der Gesellschaftsräume wie der Schlafzimmer zu wahren, giebt es in größeren Häusern, die mit voller Freiheit des Raumes angelegt sind, Stiegen verschiedener Art, von der besonderen der Dienerschaft, die von unten bis zu ihren obersten Schlafgemächern führt, ganz abgesehen. Es giebt außer der Hauptstiege zu den gesellschaftlichen Räumen, wenn diese nämlich im ersten Stock liegen, noch eine besondere private Familienstiege, eine Stiege für die jungen Fräulein (young ladies stairs), eine für die unverheirateten Söhne (bachelors stairs), eine vom Souterrain, falls die Küche daselbst ist, zum Speisezimmer oder dem davor befindlichen Anrichtcabinet. Alle diese Stiegen und Passagen werden aber nicht mit der Kälte und Vernachlässigung behandelt wie gewöhnlich bei uns, sondern als Theile und viel gebrauchte Theile der Wohnung erhalten sie in Behaglichkeit und Anständigkeit die gleiche Ausstattung, in Licht und Wärme das entsprechende Maß gleich der übrigen Wohnung.

Selbst der Wirthschaft, der Küche, wird die gleiche Sorgfalt zutheil, ja man hat selbst die Bemerkung gemacht, daß diese Abtheilung des Hauses heute bei weitem durchgebildeter und durchdachter sei wie die der Wohnung. Es ist gewiß eine Eigenthümlichkeit des modernen, nicht in der beschränkten Enge der großen Stadt angelegten englischen Hauses, wie weit die Trennung und Absonderung der verschiedenartigen Geschäfte der Wirthschaft und der Dienerschaft auch räumlich durchgeführt ist. Auch die Diener verlangen ihre privacy, die Freiheit

von jeder Störung, von jedem unberufenen Eindringen, sie verlangen gesunde Räume zur Arbeit wie zum Schlafen, etwa so eingerichtet — das ist der Maßstab — wie ein eigenes Haus ihrer Classe es sein würde, und ein wenig besser noch. Was ihnen an Räumlichkeiten zugewiesen, ist wiederum streng in Departements geschieden nach der männlichen und weiblichen Dienerschaft, die sich in dem **servants hall** begegnen, und nach der verschiedenen Beschäftigung. Die Küche selbst, nach Thunlichkeit groß, licht, luftig, gut ventilirt und trocken, enthält nur, was speciell das Kochen und Backen betrifft, und dafür ist sie mit aller Findigkeit wie ein Laboratorium eingerichtet. Alle accessorische Arbeit ist in Nebenräume verlegt, die sie wie ein System umgeben.

Das städtische Haus auf seinem beschränkten Plane muß freilich vieler dieser Vortheile und Einrichtungen entbehren und namentlich auch mit seinem Küchendepartement im Souterrain sich einschränken. Dennoch verfolgt es dieselben Ziele und erreicht sie auch ohne Frage bis zu einem gewissen Grade. Trotzdem es die künstlerische Ausstattung des Aeußeren vernachlässigt, trotzdem es mancher nach außen gerichteter Vortheile des amerikanischen Hauses entbehrt, in welchem z. B. vermöge Verbindung mit einem Telegraphenbureau ein Druck des Daumens auf einen Knopf den Commissionär von der Straße herbeiruft, ein zweiter den Arzt, ein dritter die Polizei, ein vierter die Feuerwehr, trotzdem fehlt es ihm in seiner compacten Masse nicht an Behaglichkeit, Bequemlichkeit, noch an Befriedigung aller Bedingungen guter Sitte. Was die Fortschritte der Mechanik, die Fortschritte der Naturwissenschaften für das Haus und den Haushalt Verwendbares bieten, das sucht man einzuführen, sofort, ohne Zögern. Es handelt sich ja auch der Regel nach um eine Verbesserung des eigenen Hauses, um ein Gutes, das man sich selber thut, sich und den Seinen; während hier bei uns der Hausherr schwankt, weil er nicht den Vortheil des Miethers zahlen will, und der Miether, weil er nicht eine Einrichtung treffen mag, die dem Besitzer zukommt und deren Genuß vielleicht in Kurzem schon einem Anderen zufällt.

Dazu kommt nun noch, daß seit einigen Jahren das englische Haus nicht blos mit Comfort, sondern auch mit Geschmack ausgestattet wird oder wenigstens anfängt damit ausgestattet zu werden, während es früher geradezu eine Stätte des Ungeschmacks war. Aber die Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kunstindustrie, die ja von England ausgegangen sind, beginnen doch ihre Früchte zu tragen. Wenn auch das Verständniß des Schönen und des Feinen in der Decoration im großen Publicum bisher keineswegs zu großer Verbreitung gekommen ist, so ist doch das Schwere, Derbe, selbst Plumpe, welches den englischen Geschmack bezeichnete, durchaus gemäßigt, zum Theil selbst in sein Gegentheil umgeschlagen. Viel wirklich Schönes und Gutes, das man den Geschmacksreformen verdankt, ist in der That in das Haus gedrungen, und die Decoration seiner Innenräume ist seit zehn Jahren in großer Veränderung begriffen.

Und so kann man wohl sagen, daß heute das englische Haus seine Ziele, die Bedingungen einer menschenwürdigen, gebildeten Existenz, nicht bloß anstrebt, sondern im Wesentlichen erreicht. Es hat einen langen Weg durchlaufen von jenen ersten Zeiten, da ein und derselbe Raum allem genügen mußte, und hat einen ungeheuren Abstand überwunden. Dieser Abstand, der Unterschied des alten englischen Hauses und des gegenwärtigen, bedeutet den Fortschritt der Culturgeschichte in mehr denn einem Jahrtausend, von der Völkerwanderung bis auf unsere Tage.

II.

Costüm und Mode

in ästhetisch-kritischer Schilderung.

1. Entstehung und Veränderung der Trachtenformen; ihre Bedingungen und ihr künstlerischer Charakter.

Obwohl das Thema den Leser zum Theile in ferne Zeiten führen wird, kann es doch keinen Gegenstand geben, der ihm — auf Leibeslänge — näher am Herzen liegt. Keine Privatfrage wenigstens begleitet uns inniger durch das kurze Leben als die Frage der Kleidung, der Toilette; zuweilen selbst füllt sie leider unser ganzes Dasein aus. Dennoch sind die Meinungen so schwankend darüber, und die Vorstellungen von ihrem Wesen, ihrer Bedeutung so irriger Art, daß man — von dem Geschmack des Einzelnen gar nicht zu reden — von Seite der aufgeklärtesten und gescheutesten Köpfe den wunderlichsten Aussprüchen oder Ansichten begegnet.

Vor einigen Jahren z. B., als der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich auf seiner Höhe stand und die übergroße Zahl der Opfer die Siegesfreude in Trauer verwandelte, da glaubte eine berühmte und gefeierte Schriftstellerin wie Fanny Lewald die deutschen Frauen zur Einfachheit, zur Entsagung in der Kleidung, zur Ablegung aller Mode, allen Putzes, allen Schmuckes überreden zu können. Ach, wie sehr verkannte sie doch die weibliche Natur, sie, welche die Conflicte des menschlichen Herzens so oft in Romanen und Novellen zu schürzen und zu lösen gesucht hatte, wie sehr verkannte sie doch die Natur dieser Dinge selbst, die Art, das Entstehen und Vergehen von

Moden und Trachten! Gerade so gut hätte sie die deutschen Heere in ihrer Siegeslaufbahn aufhalten können, als einer Nation, die von Triumphen zu Triumphen schreitet, nachdem Jahrzehnte eines stetig wachsenden Wohlstandes voraufgegangen, klösterliche Entsagung und nonnenhafte Verhüllung predigen.

Ebenso nichtig auch ist allemal das Bestreben derjenigen, welche dem deutschen Volke ein nationales Kleid anziehen wollen, sobald einmal durch Drohung von außen her das so oft entschlafene politische Bewußtsein aufgeweckt wird. Das Kleid, das wir tragen, — wie schön oder wie häßlich es immer sein mag — ist nicht das Kleid einer Nation, sondern das Kleid der modernen Civilisation. Dasselbe ablegen wollen, heißt sich der Cultur entäußern und auf seinem Standpunkte stehen bleiben. Uebrigens liegen glücklicherweise die Verhältnisse auch so, daß eine nationale Tracht, wäre sie heute unter besonderen Umständen einmal angenommen, sofort von dem Wechsel der Mode wieder ergriffen und ihr erliegen würde.

Wir wissen es ja und erfahren es täglich, die Mode herrscht absolut und unbedingt in der modernen Civilisation, und nicht der Staat, welcher auf der Höhe der Zeit steht, und nicht der Einzelne, welcher sich zu den gebildeten Classen der Gesellschaft rechnet, kann sich ihr entziehen, wenn es auch nicht nöthig ist, an der Spitze dieser Bewegung zu schreiten. Aber *folgen* muß der Eine wie der Andere. Es kann der Mann in seinem Freiheitsstreben über *diese* Schranke nicht hinaus, und selbst der moderne Philosoph erhebt sich zu keinem anderen Standpunkte der Mode gegenüber als, wie Hegel den Rath giebt, sie wie etwas Gleichgiltiges zu betrachten und eben darum ihr ruhig zu folgen. Die Frau, die sich schmückt und putzt seit Evas Zeiten und in ihrer Natur das Recht und selbst die Pflicht dazu trägt, sie hat doch keinen anderen Ehrgeiz, als es innerhalb der Grenzen der Mode zu thun. Die Sitte bannt sie in die Schranken, und sie hat aus der engen Noth, ich will diesmal nicht sagen eine Tugend, aber eine Stärke, eine Leidenschaft gemacht.

Und doch weiß man ja ebenso gut, daß es eigentlich gar niemals der Gesichtspunkt der Schönheit ist, welcher die Entstehung neuer Modeformen herbeiführt oder nur dabei mitwirkt, daß die Moden nicht selten absolut häßlich, für die Kunst ganz unbrauchbar sind und die menschliche Gestalt schon oft zur lächerlichen Vogelscheuche gemacht haben. Und doch wissen ja alle, — und das gilt ganz insbesondere von weiblicher Erfahrung, — welche Mühe, welches Nachdenken, welche Versuche es kostet, wenn man es nicht bloß auf Neuheit und auf Mitgehen mit der Mode abgesehen hat, sondern auf eine geschmackvolle, reizende, dem Auge wohlthuende und angenehme Erscheinung. Und ebensowenig ist jemals die Rücksicht auf Bequemlichkeit oder auf die Gesundheit ein Hinderniß gewesen. Die eine hat uns niemals abgehalten, wenn die Mode gebietet, den Gefahren verderblicher Erkältung Trotz zu bieten, noch die andere den Körper zu entstellen oder Trachtenformen anzulegen, mit denen man nicht gehen und stehen, sich nicht biegen und bewegen, kaum Thüren und Gänge passiren kann.

Trotz Schönheit, Gesundheit und Bequemlichkeit, die doch alle drei so wichtige Factoren in unserem kurzen, mühevollen Dasein sind, herrscht die Mode unerbittlich mit dem Gesetz socialer Nothwendigkeit. Das erscheint um so mehr zu verwundern, als es ja doch am Ende nur die Modemenschen selbst sind, welche die Formen erfinden und die Neuerungen schaffen oder mindestens für ihre Annahme oder Verwerfung die Entscheidung haben. Warum könnten sie nicht ebenso gut etwas Schönes, Gefälliges und Kunstgerechtes ersinnen als so viele abgeschmackte, schädliche und entstellende Dinge? Giebt es doch Beispiele und Motive genug des Reizenden und Ansprechenden, darin wir uns selber wohlgefallen, wenn es sich um einen Maskenscherz handelt! Könnten wir, oder diejenigen, welche uns die Kleiderformen schaffen, nicht ebenso gut diese Motive adoptiren und uns modernen Menschen gerecht machen? könnten sie nicht ein Costüm ersinnen, das der Schönheit, der Bequemlichkeit, der Gesundheit gleich sehr entspräche, ein Costüm, das ja allerseits mit Beifall begrüßt werden müßte?

Es muß doch wohl anders sein, denn schon öfter haben sich Künstler zusammengethan, der Welt eine reizvollere Tracht zu schaffen; sie haben es aber niemals zu einem anderen Erfolge gebracht als zu dem des Spottes und der Ueberzeugung eines thörichten Unterfangens.

Die Sache ist die, daß die Entstehung der Moden- und Trachtenformen, wenn wir die kleinen, capriciösen Spielformen außer Acht lassen, unter ganz anderen Einflüssen, unter einem höheren Gesetze vor sich geht als durch den Einfall oder durch den Geschmack einzelner Modedamen oder Modefabrikanten. Mögen sie immerhin mit einander Rath pflegen über das, was der neuen Saison anzubieten ist, mag diese oder jene Eigenthümlichkeit dem Zufall oder der größeren Erfindungsgabe eines beliebigen Kopfes ihre Entstehung verdanken: diese Modedamen mit ihren Toilettekünstlerinnen, diese Fabrikanten und diese erfinderischen Köpfe, sie stehen alle unter der Herrschaft ihrer Zeit, welche ihren Erfindungen die Richtung giebt und sie vereint in ganz bestimmte Grenzen bannt. Sie können nichts ersinnen, was nicht so zu sagen in der Luft liegt, was nicht der Zeit und ihrem Charakter entspricht, was nicht Geist von ihrem Geiste und eine Eigenthümlichkeit ihres Geschmackes ist.

Man liest oft in der Geschichte der Trachten, daß diese oder jene Persönlichkeit eine bestimmte Mode oder Kleiderform erfunden habe, wie z. B. ein Graf von Anjou der Urheber der gespitzten Schnabelschuhe wegen eines Leidens an seinen Füßen gewesen sein soll, oder wie Madame de Fontanges die Erfindung einer bestimmten hohen Frisur in der Zeit Ludwigs XIV. zugeschrieben wird, oder wie, um ein Beispiel aus jüngster Zeit zu gebrauchen, die Kaiserin Eugenie als die Wiedererneuerin des Reifrockes gilt. Wenn man aber näher zusieht und die Vorgeschichte dieser Dinge untersucht, so kann man stets ihre Existenz schon vor ihren sogenannten Erfindern nachweisen. Man entdeckt dann bei geschichtlicher Betrachtung, daß sie nur Momente, nothwendige Momente einer Entwicklung sind, daß sie in den meisten Fällen im Kleinen kommen, wachsen und nach ihrer Reife

wieder vergehen, die einen schneller, die anderen langsamer. Man entdeckt weiter, daß sie die Bedingungen ihrer Existenz keineswegs in der Laune, in den Einfällen einzelner Individuen tragen, sondern daß sie mit dem Charakter der Zeit, mit seinen Veränderungen in engster Beziehung stehen, und daß man ihre Parallelen in der Kunst, in der Literatur, in den Sitten der gleichen Epoche ziehen kann.

Es läßt sich das an vielen, sehr vielen Dingen nachweisen, in früheren Jahrhunderten wie in der Gegenwart und unter Anderem auch auf das bestimmteste an der Geschichte der Crinoline, des modernen Reifrockes, wie niemand zweifelhaft sein kann, der sich die Mühe nimmt, an Modebildern das Profil der weiblichen Tracht etwa vom Jahre 1815 an bis in die Mitte der fünfziger Jahre zu verfolgen. Statt der vielen Beispiele aber möge nur die Geschichte eines einzigen Gegenstandes eine Zeit hindurch in ihren Umrissen erzählt sein, die Geschichte des Hutes nämlich.

Manche Leser erinnern sich vielleicht auf der Wiener Weltausstellung in der sogenannten additionellen Ausstellung eine größere Anzahl von Herrenhüten gesehen zu haben, welche die Modeformen des Hutes während der letzten zweihundert Jahre repräsentirten. Gewiß gab es darunter seltsame Formen, so absonderlich, die eine mit der anderen verglichen, daß man nicht wußte, ob man mehr staunen sollte über die groteske Unschönheit derselben oder über die Querheit der Köpfe, welche sie trugen, eine nach der anderen. Und doch haben sie in ihrem Verlaufe eine höchst rationelle, oder wie der wissenschaftliche Terminus lautet, pragmatische Geschichte.

Beginnen wir mit der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Damals herrschte der Filzhut, ein altes Erbstück schon von wer weiß wie langen Zeiten, aber dazumal neu und charakteristisch in seiner Erscheinung. Die ceremoniösen Spanier, welche vor dieser Periode die Herren in der Mode waren, hatten ihren feinen, seidenen Hut sehr steif und mit sehr kleinem Rande geformt und ihn so der Generation des beginnenden dreißigjährigen Krieges überliefert. Nun kam die wilde

Bewegung, der Drang nach Freiheit oder vielmehr Zwanglosigkeit, die verwilderten Sitten des Krieges; an Stelle des Staatsmannes, des Hofmannes, des Bürgers wurde der Soldat allein der rechte Mann, und der Soldat, wie das Kriegsglück hin- und herschwankte, wurde Abenteurer, Raufbold, Renommist und, wie im Charakter so auch im Aeußern, eine abenteuerliche Erscheinung. Nichts grotesker daher als die Gestalt des Filzhutes, wie ihn der Soldat sich zurichtete und wie er ihn auch der übrigen Welt aufdrängte. In seiner Auflehnung gegen allen Zwang und beengende Sitte machte er den Filz weich, nachgiebig und formlos und, das Groteske und Phantastische suchend, dehnte er die kleine Krämpe von Fingerbreite bis zum Regendach aus und ließ von oben herab die bunten Federn ellenlang den Rücken hinabhängen. In dieser Form mußte der Hut sich allen Ständen, allen Lagen des Lebens gerecht erweisen und wurde darnach zugerichtet. Der Glücksritter, so lange Fortuna ihm günstig war, trug die Krempe über der Stirn hoch auf, der Bürger, der sich noch schätzte und hielt in den bösen Zeiten, trug sie simpel gerade und horizontal, wer aber am Laufe der Dinge verzweifelte und pessimistisch in das Leben schaute, wie auch der flüchtige Soldat, der vom Unglück verfolgte Abenteurer, der ließ sie ringsum schlaff herunterhängen, um das morose Gesicht zu decken. So diente der Hut in dieser fessellosen Zeit der individuellen Willkür und war doch ein genau entsprechendes Symbol des allgemeinen Charakters.

Aber schon gegen das Ende des Krieges rührte sich ein neuer Geist und übte seinen Einfluß auf den Hut. Während in Deutschland die Kriegsfurie tobte, begann in Frankreich die Geschichte des Salons und der Salonsitten, zu der alsbald mit Ludwig XIV. das erneuerte Hofceremoniell, Etiquette und versteifte Umgangsformen traten. Was sollten sie mit dem schlaffen, formlosen, wilden Hute der Kriegsabenteurer? Allerdings hatten auch die französischen Herren ihn angenommen, eine Mode, die diesmal deutschen Ursprungs war, aber sie mußten ihn nothgedrungen verfeinern. So verliert der Hut schon um

das Jahr 1640, also noch während des Krieges, von seinem renommistischen Aussehen, und Kopf und Rand ziehen sich bescheidener zusammen und versteifen sich. Die aufgestülpte Krämpe bleibt, aber aus der einen werden bald zwei und sodann drei und diesen dreiseitigen Rand umzieht statt der lang herabhängenden Feder ein zierliches Gefieder. So ist jener dreiseitige Hut entstanden, der Hut Ludwigs XIV. und seiner Zeit, eine ganz bestimmte Form, die jedes individuelle Belieben ausschloß, wie es dem Absolutismus jener Zeit entsprach.

Aber es gab andere Einflüsse, die ihn alsbald weiter veränderten. Es war die Periode der riesigen Allongeperrücke, des wahrsten Ausdrucks dieser hohlen Zeit, die das Pompöse, den Schwulst und Bombast liebte und das selbstzufriedene Gesicht in die Lockenfülle einrahmte, wie den Gedanken in die geschraubte Phrase und die künstlerische Idee in die verschnörkelten Ornamente. Die Perrücke war selbst eine Kopfbedeckung, schwer und heiß genug; eine andere war überflüssig, und so wurde der Hut, der die wohlgeordneten Locken nur schädigen konnte, zu einem Spielzeug der Hand, so klein an Gestalt, daß er auf dem Kopfe nicht mehr sitzen konnte. Seine Aufgabe war nicht mehr den Kopf zu schützen und zu decken, sondern die ceremoniösen Bewegungen und Schwenkungen der Hand und des Armes zu begleiten. Da er aber, beständig in der Hand, einigermaßen lästig wurde, so klappte man ihn im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zweiseitig zusammen, um ihn bequemer unter dem Arme tragen zu können, für welchen Platz er wohl eigentlich nicht bestimmt war. In dieser Gestalt diente er der vornehmen und gebildeten Gesellschaft bis gegen die Zeit der französischen Revolution und duldete nur außerhalb des Salons oder beim Militär, das sich uniformirte, noch Spielformen neben sich.

Da erstand ihm aber von ganz unerwarteter Seite her ein Gegner, der ihn nach kurzem Kampfe mit Hilfe der Revolution selbst aus dem Felde schlug. Der große schlaffe Hut des dreißigjährigen Krieges war wie in Deutschland so auch in England getragen, das zu jener

Zeit in den Wirren und Kriegen seiner großen Revolutionsperiode stand. Die Cavaliere, die Partei der Königlichen, trugen ihn freier und abenteuerlicher wie die Glücksritter des deutschen Krieges; die Gegner aber, die Independenten, die Republikaner, die Puritaner, zwar ähnlich, aber einfach, ungefiedert und mit geradem Rande. In dieser Gestalt brachten ihn die Puritaner und die Quäker nach Amerika hinüber, wo er sich bei diesen religiösen Secten und politischen Parteien, nur mit langsamer Versteifung, erhielt, während England nach der Restauration unter Karl II. völlig der modischen Kopftracht folgte und zu dem dreiseitigen und zweiseitigen Hute überging. Der Puritaner- und Quäkerhut, bis dahin unbeachtet, kam aber plötzlich mit dem amerikanischen Befreiungskriege in Mode. Die Sympathien, welche dieser Kampf in den immer zahlreicher werdenden liberalen Kreisen Europas fand, gingen auch auf den amerikanischen Hut über, und so kam unser Cylinder — denn in diese Gestalt hatte sich der Quäkerhut ausgewachsen — als Symbol der liberalen Ideen, des politischen, literarischen und socialen Liberalismus nach Europa.

Natürlich stieß der Cylinder auf Widerstand, so gut wie die Revolution und ihre Ideen selber. Bei der Eröffnung der französischen Nationalversammlung 1789 trug ihn als politisches Zeichen der sogenannte dritte Stand und mit dem dritten Stande gelangte er in Frankreich zum schnellen Siege; freilich erschien er bei den Stutzern der Revolution oft, wie einst der schlaffe Hut der Glücksritter des dreißigjährigen Krieges, in gar grotesker und verwilderter Gestalt, sehr ungleich unserem civilisirten und polirten seidenen Hute, und doch sind sie beide eines und dasselbe, nur durch den Geist der Zeiten geschieden. In Deutschland war er Anfangs das Entsetzen aller eleganten und conservativen Kreise. Der Kurfürst von Hessen ließ jeden, der mit dem Cylinder getroffen wurde, die Straße kehren und der Kaiser von Rußland ließ ihn über die Grenze schaffen. Allein trotz dieser politischen Verfolgung breitete er sich aus und stieg immer höher in der Gunst, bis er gegen die Zeit der Restauration hin seinen politischen

Kampf ausgekämpft hatte. Der zweiseitige Hut erschien nur noch im Salon und in kurzer Zeit gehörte er allein noch der Uniform, welcher er ja heute noch geblieben ist. Der Cylinder nahm auch vom Salon Besitz, wie er einzig auf der Straße getragen wurde.

Die Alleinherrschaft des Cylinders war nur von kurzer Dauer. So wie er selber conservativ geworden war, so ereilte ihn das gleiche Schicksal, welches er dem zweiseitigen bereitet hatte. Mit dem Kampfe des modernen Liberalismus und Constitutionalismus gegen den Absolutismus der Restauration erstand ihm ein neuer, erst politischer und dann socialer Gegner in dem Carbonarihut, der, von weichem Filz, bald grau, bald braun oder schwarz, unter dem Einfluß der Mode mannigfache Spielformen annahm, stets aber seiner Rolle treu blieb. Auch er wurde Anfangs von der eleganten Welt mit verächtlichen und argwöhnischen Augen angesehen, und noch in den fünfziger Jahren wurden seine Träger mancher Orten mit Arrest bestraft. Heute hat er diese Staatsgefährlichkeit abgestreift und dem Cylinder einen großen Theil seines Gebietes abgerungen, nur den Salon allein muß er ihm noch lassen, vielleicht auch nur noch für kurze Zeit.

Aus dieser Geschichte des männlichen Hutes, die nur ein Beispiel für die übrige Kleidung sein sollte, erkennt man wenigstens, wie sehr das, was auf dem Gebiete der Trachten sich ereignet, unter dem Einfluß der Weltbegebenheiten steht und dem Strome der Zeiten zu folgen hat. Nothwendig schrumpft dabei die Laune, der Einfall oder die Erfindung des Einzelnen zur Unbedeutendheit zusammen, und was wie Willkür oder wie freier Wille erscheint, das steht unter höherem Gesetze und ist der Zwang äußerer Umstände und Begebenheiten.

Wenn man sich nun dazu erinnert, daß die Mode für den Einzelnen zwingendes Gesetz ist, wenn man bedenkt, daß ihre Entstehung nicht von dem freien Belieben abhängt, so scheint es, als ob die Kunst, die ästhetische Kritik, der Geschmack bei der menschlichen Kleidung keine Stätte mehr hätten. Und doch bleibt den Schönheitsfragen immer noch ein großer Spielraum übrig und steht ihnen offen

ehedem zu allen Zeiten wie heutzutage. Innerhalb der Grenzen, welche der Zeitgeschmack und die Mode vorschreiben, bleibt immerhin dem individuellen Geschmack noch ein Wort mitzureden, und er wird in Bezug auf Farben und Formen die Wahl und Entscheidung mannigfach zu treffen haben, wenn anders er die Mode mit der eigenen Persönlichkeit in Einklang setzen will. Je enger ihm die Grenzen gezogen sind, je mehr Schwierigkeiten ihm die etwaige Unschönheit und Reizlosigkeit der herrschenden Moden bereitet, um so feiner und verständiger wird sein eigenes Schönheitsgefühl sich ausbilden müssen.

Man könnte direct von diesem Standpunkte aus die menschliche Toilette einer ästhetischen Kritik unterziehen, und es würden sich dabei gewiß nützliche Betrachtungen ergeben und manche beachtenswerthe Bemerkungen sich machen lassen, doch ist zu zweifeln, ob sie, im Conflicte mit der Tagesmode, besonderen Nutzen stiften würden. Es giebt aber noch einen anderen Weg, die Costümfragen und Trachtenformen ästhetisch-kritisch zu betrachten, und das ist der geschichtliche. Die Kunst selber hat ja zu allen Zeiten die Tracht mit dem Menschen zugleich als das Object ihrer Darstellungen angesehen und den künstlerischen Charakter, den das Costüm verschiedener Zeiten trägt, wohl zu würdigen gewußt. Machen wir es ähnlich, folgen wir dem Zeitverlauf und suchen wir den Werth und den Unterschied, den uns die menschliche Kleidung von diesem Gesichtspunkte in den Epochen der Geschichte bietet, uns klar zu machen.

Wenn wir diesen Weg einschlagen, zumal in großen Zügen, so werden wir nicht bloß das Costüm überhaupt künstlerisch anschauen lernen und dadurch vielleicht unser Auge auch für das Verständniß und die Würdigung der heutigen Mode öffnen, sondern es werden sich auch verschiedene allgemeine Fragen zur Beantwortung darbieten. Denn die Geschichte des Costüms bewegt sich keineswegs, wie das wohl schon aus dem, was vorhin gesagt worden, hervorgeht, in dem ewigen Wechsel nichtssagender, bedeutungsloser, wie zufällig erscheinender Formen, sondern sie tritt in den großen Perioden mit einem ganz

bestimmten und verschiedenartigen Charakter auf, und dieser jedesmalige Charakter enthält wieder ein verschiedenes Kunstprinzip.

So wird man, wenn man die Kleidung der antiken, d. h. griechisch-römischen Welt betrachtet, leicht erkennen, daß ihr Charakter ein vorwiegend plastischer ist, wie ja auch von allen Künsten im Alterthum die Sculptur ohne Frage die höchste und vollendetste Ausbildung erlangt hat und wie ja auch die heutigen Bildhauer, wenn sie moderne Menschen persönlich und monumental zugleich darstellen sollten, bis auf die jüngste Zeit immer das antike Costüm als das specifisch-plastische zu Hilfe nahmen. Sodann wird man schon mit dem Ausgang der römischen Kaiserzeit das Costüm nach der malerischen Seite hin, wo die Farbe vor der Form überwiegt, sich verwandeln sehen, doch so, daß die Tracht des Mittelalters in ihrem Hauptcharakter zwischen beiden Seiten schwankt und wohl als eine malerisch-plastische bezeichnet werden kann. Darnach überwiegt mit dem fünfzehnten Jahrhundert entschieden der malerische Charakter, so daß die nächstfolgende Periode, vielleicht bis gegen den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, die malerische Periode der Costümgeschichte genannt werden muß. Mit den Landsknechten, mit den Trachten der Reformation und des dreißigjährigen Krieges schließt sie ja auch alles dasjenige ein, was die Freude unserer Costüm- und Historienmaler oder Maler vom historischen Genre bildet. Für uns im neunzehnten Jahrhundert, für unsere gegenwärtigen Moden und Trachten scheint das Reich der Kunst vergriffen; wie dem Dichter, der bei der Vertheilung der Erde zu spät kam, ist ihnen nichts mehr übrig geblieben, und wir können sie daher, sollen wir sie charakterisiren, nur negativ als weder malerisch noch plastisch bezeichnen oder als indifferent aus dem Gesichtspunkte der Kunst. In Bezug auf die männliche Tracht wird diese Charakterisirung schwerlich auf Widerspruch stoßen. Während es für die antike Tracht, wie für diejenige des Mittelalters und andererseits der neueren Zeit, verschiedentlich Liebhaber und selbst Schwärmer giebt, glauben wir kaum, daß unsere heutigen Moden, sei

es unter den Bildhauern, sei es unter den Malern, besondere Verehrer finden und daß gerade um ihretwillen Objecte der Kunstdarstellung gewählt werden. Man hilft sich mit ihnen und findet sich mit ihnen ab, weil es nicht anders geht, da man sich doch moderne Gegenstände, als unserem Gefühl und Verständniß am nächsten stehend, für die Kunst nicht entgehen lassen kann.

2. Das antike Costüm.

Wenn in den vorausgegangenen einleitenden Betrachtungen der Charakter des antiken Costüms als plastisch bezeichnet worden, so ist wohl leicht einzusehen, was damit gesagt sein soll. Beruht die Eigenschaft des Malerischen im Costüm vorwiegend auf der farbigen Erscheinung — vorwiegend, weil, wie sich später zeigen wird, noch ein anderes Moment hinzutritt —, so hat es die Sculptur mit Licht und Schatten als ihren Mitteln zu thun, welche die Modellirung, die plastische Bewegung in Höhen und Tiefen verdeutlichen. Es ist aber in der antiken Kleidung nicht bloß die Abwesenheit, oder richtiger die relative Abwesenheit der Farbe, welche den Charakter bedingt, sondern es wird wie von der Kunst ebenso auch von dem Träger der Kleidung selbst ein Kunstprinzip oder ein Motiv der Schönheit absichtlich gesucht. Es handelt sich hiebei einmal um die Falte als dasjenige Mittel, mit welchem das Gewebe ein plastisches Leben durch die Abwechslung und das Spiel von Licht und Schatten hervorrufen kann. Die Falte, um welche man heute wohl die Künstler sich viele Mühe geben sieht, war den Herren und Damen der classisch-antiken Welt nicht etwas Zufälliges, vom Schnitt der Kleider oder der Bewegung der Glieder Abhängiges, noch viel weniger wurde sie zu vermeiden gesucht, wie es zum Theil im Mittelalter und auch beim modernen Costüm geschehen ist und noch geschieht, sondern sie galt als ein Mittel der Verschönerung und Veredlung des äußeren Menschen. Es wurde aus der natürlichen Falte mit künstlerischer Absicht die schöne Falte gemacht. Zum anderen wurde der

Körper selbst in seinem Bau, in seiner Gliederung, der Theil desselben in seiner Modellirung zur ästhetischen Mitwirkung herangezogen. Unsere Kleidung — und so war es oftmals in der Geschichte — verkennt, verachtet und mißhandelt die menschliche Gestalt in der Schönheit und Eigenthümlichkeit ihrer Bildung nur gar zu häufig und sieht aus wie die Behängung eines Stockes oder die Bedeckung einer Figur, die, wenn man sie im Contour mit der menschlichen vergleicht, gar keine Aehnlichkeit mehr mit ihr zeigt. Man erinnere sich des Reifrockes mit der fischbeingespannten Wespentaille und der ellenhohen Frisur. Die antike Kleidung hatte dagegen eine Drapirung der menschlichen Figur zur Aufgabe und ließ zu diesem Zwecke die Gliederung im schönen Bau des Ganzen wie des Einzelnen durchahnen, ohne jemals dem Körper Zwang anzuthun. Vorzugsweise geschah dies freilich bei den Griechen, während der Römer das Motiv der Faltendrapirung in einseitiger Ausbildung zum Pompösen übertrieb.

Dieser plastische Charakter des antiken Costüms, wie ihn uns die griechisch-römische Welt in der Blüthezeit der Kunst vorführt, war freilich nicht von Anfang an, sondern bildete sich erst langsam aus und hielt in dieser Ausbildung Schritt mit der Kunst. Weder ist das, was wir von altgriechischer Art kennen, demselben entsprechend, noch war er in den alten orientalischen Culturländern, von wo Griechenland so manchen Anstoß zu seiner Entwicklung genommen, zu Hause. Das Costüm jener alten Culturvölker kennt die Falte weder als Kunstmotiv noch als ein Verschönerungsmittel der Tracht. Der Aegypter zog sich seinen Kleiderstoff schurzartig straff um Schultern, Hüften und Beine, so straff und stramm, daß wir oft nicht begreifen, wie es möglich war damit zu gehen, und man auf elastisch nachgiebige Gewebe schließen möchte. Allerdings tritt so der Körper in seiner Plastik für das Auge in Mitwirkung, eine Mitwirkung, die noch dadurch erhöht wird, daß die Stoffe oft muslinartig dünn und schleierartig gewebt sind, allein die Falte scheint eher absichtlich vermieden, als daß sie Bedeutung hätte oder gar erstrebt und ästhetisch benützt wäre.

Der Assyrier trug allerdings weite Kleidung, und er war dazu, wie die zahlreichen in Ninive ausgegrabenen Werke seiner Sculptur zeigen, keineswegs unerfahren in der Plastik und noch viel weniger war er nachlässig oder gleichgiltig in seiner Toilette. Die zierliche, überaus künstliche und wohlgeordnete Haartracht, welche uns an die Perrücke erinnert, der Putz und Schmuck, mit dem er sich behängt, die Verzierungen seiner Gewänder, alles weiset darauf hin, daß er seiner äußeren Erscheinung eine sorgfältige Behandlung zuwendete und ihr jedenfalls große Wichtigkeit beilegte. Nichtsdestoweniger weiß sie nichts von der Falte oder von plastischer Bewegung, der lange Rock hängt steif und hart wie ein Brett herab, eine Eigenschaft, die ebensowohl auf der Dicke des wollenen Gewebes beruhen mag, wie auf dem Reichthum schwerer, wohl goldener Stickerien und Borten, die ihn bedecken und umgeben. Vielleicht ist dieser Mangel der Falte mit ein Grund, warum jene assyrischen Sculpturen in dem eigenthümlichen flachen Relief gehalten sind, das nirgends eigentliche Höhen und Tiefen bildet und so auch nirgends zu einem kräftigeren, lebendigeren Spiel von Licht und Schatten gelangt. Dies Relief muß nothgedrungen die Farbe zu Hilfe nehmen, um Wirkung zu haben, und ebenso ist es mit dem Costüm, das dadurch eher sich der malerischen Seite zuneigt.

Die Völkerschaften des vorderen Kleinasiens, die durch Vermittlung der griechischen Colonien ohne Frage von Einfluß auf das griechische Mutterland gewesen sind, tragen allerdings weite und faltige Gewandung, aber nur zum Theil. Zum anderen Theil findet man bei ihnen auch gerade entgegengesetzte, nämlich eng anliegende Beinkleider und Röcke mit langen und engen Aermeln. In beiden Fällen aber, sei nun die Gewandung faltig oder eng, ist es doch nicht das plastische Prinzip, welches für das Auge den Charakterzug bildet. Die Phrygier, Lydier und andere ihnen benachbarte und verwandte Völkerschaften liebten den Schmuck, die Farbe und den bunten Putz. Die Männer tragen gewürfelte Beinkleider trotz einem reisenden Britten von ehedem und die Röcke über und über im Zickzack gemustert. Ebenso sind

die Kleider der Frauen mit den gleichen Mustern, mit Palmetten, Sternen und anderem Ornament überdeckt, ohne Zweifel alles in starken Farben mit Gold, wie jene Völker es liebten. Bei solcher Buntheit des Stoffes aber, wo die Grenzen der Farben nicht mit dem Schnitt der Kleidung oder den Theilen der menschlichen Gestalt zusammenfallen, sieht das Auge eben nur jene und ist nicht im Stande den von der Farbe stets überschnittenen Contouren oder dem Wechsel von Licht und Schatten, der uns die Modellirung, die Plastik der Glieder verdeutlicht, zu folgen.

Erst mit den Griechen im Stammlande selbst kam das plastische Prinzip der Kleidung zum wirklichen und ungetrübten Ausdruck, allerdings nicht sogleich, wie schon angedeutet worden, sondern es entwickelte sich langsam wie eine Befreiung durch die Kunst. Die Kleidungsstücke waren freilich in den ältesten Zeiten der griechischen Geschichte kaum andere als in der Blüthezeit, in der Periode des Phidias und Perikles. Der Charakter blieb auch insoferne derselbe, als diese Kleidungsstücke nach wie früher angelegt und nicht wie die unserigen angezogen wurden, eine Grundverschiedenheit zwischen der antiken und der modernen Tracht. (S. Fig. 1 u. 2.)

Die griechische Kleidung bestand bei Männern wie bei Frauen im Wesentlichen, wenn man von Fuß- und Kopfbedeckung absieht, aus zwei Stücken, einem Unterkleide, dem Chiton, das man etwa mit einem ärmellosen Hemde vergleichen kann, und einem umgelegten Mantel, dem Himation. Wenn Hemd und Mantel zur Vergleichung genannt werden, so soll das nur im Allgemeinen zur Verdeutlichung dienen, denn die Unterschiede sind ganz wesentliche. Zunächst war der Chiton, das Unterkleid, kein Gewand, das über den Kopf angezogen wurde, noch aus verschiedenen Stücken künstlich geschnitten und zusammengenäht war. Der Chiton — es ist hier eine weibliche Tracht gemeint — war ein einziges, sehr großes Stück Zeug, das in zwei Theile zusammengelegt war und von seitwärts dem Körper angethan wurde, so daß es auf den Schultern mit Haften befestigt und um die Hüften ge-

gürtet werden mußte; auf der einen Seite war es offen den Körper herab und konnte hier geheftet werden; Aermel fehlten gänzlich. Die große Fülle des Stoffes aber erlaubte es vom Halse her umzuklappen und auf Brust und Rücken einen Ueberfall oder Ueberhang zu nehmen und es auf den Schultern und Hüften faltig zusammenzufassen; die große Länge erlaubte ferner den unteren Theil unter dem Gürtel heraufzuziehen und bauschig über den Schoß herüberfallen zu lassen. Es ist wohl selbstverständlich, daß bei den Männern dieser Chiton



Fig. 1. Männliche griechische Tracht.

kürzer, minder weit und minder stoffreich war und daher auch weit mehr unserem Hemde glich. Das zweite Stück, das Himation, welches als Mantel bezeichnet worden, denn es hatte etwa denselben Zweck zu erfüllen, ließe sich in seiner Form eher mit einem Shawl oder Umschlagetuch vergleichen und war wie dieses ein einziges Stück; getragen wurde es aber nicht so unkünstlerisch wie der heutige Shawl, der, glatt den Rücken herabfallend, mit seinen Seiten gleichmäßig über die rechte und die linke Schulter sich legt. Das Himation lag, nach der

gewöhnlichen Regel es zu tragen, mit dem einen Ende über die linke Schulter vorn herab, zog sich faltig über den Rücken und unter oder über den rechten Arm nach vorne, wo es weit und faltig die Brust deckte und mit dem anderen Ende wieder über die linke Schulter nach rückwärts geschlagen wurde. Das Himation konnte den ganzen Körper einhüllen, aber auch den rechten Arm frei lassen.

So waren die Hauptstücke der griechischen Tracht in ihrem hauptsächlichsten Charakter. Natürlich gab es Unterschiede und nicht bloß, wie



Fig. 2. Weibliche griechische Tracht.

schon angedeutet worden, zwischen Männern und Frauen, sondern auch nach Alter und Stand und nach verschiedenem Gebrauche. Die Frau z. B. trug den Chiton zu Hause allein als vollständig genügende Kleidung, während der Knabe und der Jüngling nur mit dem kurzen Himation zu gehen pflegten, das einfach von einer Schulter her auf die andere gelegt und dort mit einer Spange zusammengeheftet wurde. Auch der Reisende und der Kriegsmann trugen diesen Mantel.

Für das alles giebt es an den Statuen und Reliefs bildliche Beispiele genug. So trägt dieses Himation des Kriegsmannes auf einem athenischen Grabmonumente ein Reiter, der im Begriffe ist einen feindlichen Krieger mit der Lanze zu durchbohren. In seiner vollen Größe den Krieger umhüllend und in ganz normaler Anlage, nur die rechte Hand freilassend, sieht man es an der Statue des Sophokles. Den Chiton allein trägt die Karyatide vom Erechtheion, während die sogenannte Minerva Giustiniani mit Chiton und Himation in völlig regelrechter Weise bekleidet ist, nur muß man das Panzerstück auf der Brust hinwegdenken. Mehrere athenische Damen auf den Grabreliefs hüllen mit dem Himation zugleich den Kopf schleierartig ein, ebenso eine andere weibliche Statue, die als Herculanenserin bezeichnet ist. Die bekannte Diana von Gabii ist gerade im Begriffe den Chiton auf der Schulter zu heften; sie trägt ihn ganz kurz als Göttin der Jagd, um leichtfüßig zu sein. Ebenso trugen ihn die spartanischen Mädchen, die an den gymnastischen Uebungen Theil nahmen.

Indessen alle diese Unterschiede, Varietäten und Ausnahmen interessiren uns für unsere Betrachtung weniger, da es ja auf die ästhetische Würdigung des allgemeinen Charakters abgesehen ist.

In dieser Beziehung fand allerdings wohl ein großer Unterschied zwischen der älteren und der späteren Tracht statt. Auch das griechische Costüm begann in historischer Zeit mit einem gewissen malerischen Charakter, insoferne als bunte Farben wie in Klein-Asien beliebter waren. Im Verlauf der Zeiten aber nahm diese Vorliebe ab. Farbige Kleider von einer Farbe kamen zwar nicht ganz aus dem Gebrauche, aber die weiße Farbe der gereinigten und gebleichten Wolle ebenso wie die der Leinwand wurde überwiegend allgemein und galt als edel und vornehm. Damit fiel das Hinderniß einer rein plastischen Wirkung hinweg. Nur Borten und leichtverzierte Säume blieben. Das war aber nur die eine Seite der Entwicklung. Das Verschwinden der Farbe begleitete eine wachsende Fülle des Stofflichen und Faltigen. Wie die Bedeutung der Falte zum Bewußtsein kommt, kann man an einigen

älteren Figuren deutlich erkennen, z. B. an der Gewandung der Pallas, der Mittelfigur der sogenannten Aegineten. Bei Mantel und Unterkleid sind hier die Falten mit äußerster Regelmäßigkeit und Symmetrie absichtlich und kunstvoll gelegt. Anders war es auch sicherlich nicht im Leben, wo in der gleichen steifen Regelmäßigkeit der Faltenlage die Schönheit gesucht wurde. Die Steifheit, die sich auch in der Anordnung des Haares auf allen gleichzeitigen Bildwerken ausspricht, mußte natürlich überwunden und die Schönheit vielmehr in der Freiheit und Natürlichkeit des Faltenwurfes gesucht werden. Das geschah denn auch alsbald und nicht bloß in der Kunst, sondern dieselbe Sache, die dem Bildhauer so angelegen war und sein mußte, war es auch den Menschen, so sehr, daß sie selbst ein Gegenstand des Unterrichtes wurde.

Es konnte nicht ausbleiben, daß, sobald die Falte einen Gegenstand des Studiums bildete, aus dem schönen Faltenwurf ein studirter, d. h. ein künstlicher wurde. Damals aber, in der Periode des Phidias und seiner großen Zeitgenossen, war der Faltenwurf nicht allein ein schöner, sondern auch ein natürlicher. Diese Natürlichkeit beruht aber vor allem auf der Beschaffenheit des gewebten Stoffes und ihrer Berücksichtigung, so wie auf den Motiven, welche der Körper und seine Bewegung veranlassen.

Namentlich das Erstere, die Berücksichtigung des Stofflichen, ist ein Umstand, der von der Kunst häufig außer Acht gelassen worden, häufig aber auch durch einseitige Berücksichtigung zu einem manierirten Faltenstil geführt hat. Ersteres vermag man wohl in modernen akademischen Ateliers zu finden, wo ein gewisser dicker und weicher Wollstoff absolut für die schöne Falte prädestinirt ist, das Letztere gilt von der burgundisch-niederländischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts und auch von Dürer und dem reichen Stoff, mit dem er die Füße seiner Madonnen und Engel umgiebt. Das Wahre ist eben, daß ein jedes Gewebe nach seinem Stoffe und seiner Beschaffenheit einen anderen Charakter der Falte bedingt: einen anderen die Seide, einen anderen die Leinwand, wieder einen anderen die dicke, friesartige oder

die zarte, dünne und weiche Wolle. Das ist ein Moment, ein Gesetz von der größten Wichtigkeit in der Kunst, es sollte aber ebenso auch in der Toilette, in der menschlichen Kleidung als solches gelten. Wir fürchten, daß es heute wenigstens in sehr geringem Maße beachtet wird.

Die griechische Sculptur scheint diesen Unterschied des Stofflichen kaum jemals mißachtet zu haben, wenn sie auch, wie wir sogleich sehen werden, in anderer Weise der Natürlichkeit Abbruch that. Bei den meisten Gewandstatuen, wo Chiton und Himation sich beisammen finden, bemerkt man einen doppelten Charakter, beim Chiton leichte, dünne, eng an einander parallel herablaufende Falten, wie ein rieselndes Gerinne, bei dem Himation breitere und tiefere Falten, längere, mehr geschwungene Linien, stärker gebrochene Ecken, aber gerundete Uebergänge der Kanten. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür ist die Statue der Minerva Giustiniani. Der Unterschied beruht einfach darauf, daß der Chiton in der Regel aus Leinwand bestand, das Obergewand aus Wolle. Genau so wie wir das in der Kunst erkennen, war es auch im Leben. Später jedoch verwischt sich der Unterschied, und das rührt daher, daß die feine, schmiegsame Wolle in zarteren Geweben sowohl an die Stelle der Leinwand wie auch der dickeren Wolle trat und auch für den Chiton in Gebrauch kam, zumal dann, als in römisch-griechischer Zeit die Unterkleidung an Zahl sich vermehrte.

Dieser leichte, weiche, schmiegsame, zarte Wollstoff war aber noch zu einer anderen Aenderung wenigstens mit die Ursache. Nachgiebig gegen die Körperformen, ließ er diese in ihrer Modellirung bemerkbar werden und die Gliederung und die Bewegung des Körpers als das Motiv der Falten dienen. Das ist in der That das ganz natürliche und richtige Prinzip, das maßgebend sein müßte, wenn man eine rationelle Kleidung künstlerisch a priori zu construiren hätte. Es ist aber niemals im Laufe der Trachtengeschichte absichtlich darauf geachtet, außer bei den Griechen. Was vor allem dazu beitrug, dieses Prinzip zur Geltung zu bringen, das war der Umstand, daß man überhaupt mit Hilfe der gymnastischen Uebungen und mit Gewöhnung an den Anblick

der nackten Figuren die Schönheit des menschlichen Körpers verstehen gelernt hatte und der Künstler dieses Verständniß nunmehr auch in unbekleideten Gestalten zur Darstellung brachte. Man wollte sich diese Reize auch unter der Bekleidung nicht entgehen lassen, und so kam man dahin, aus dem Zusammenspiel der Körperformen mit den Linien und den Falten der Gewandung ein eben so reizendes wie ausgiebiges Kunstmotiv zu machen. Dafür giebt es ein schönes Beispiel in jener

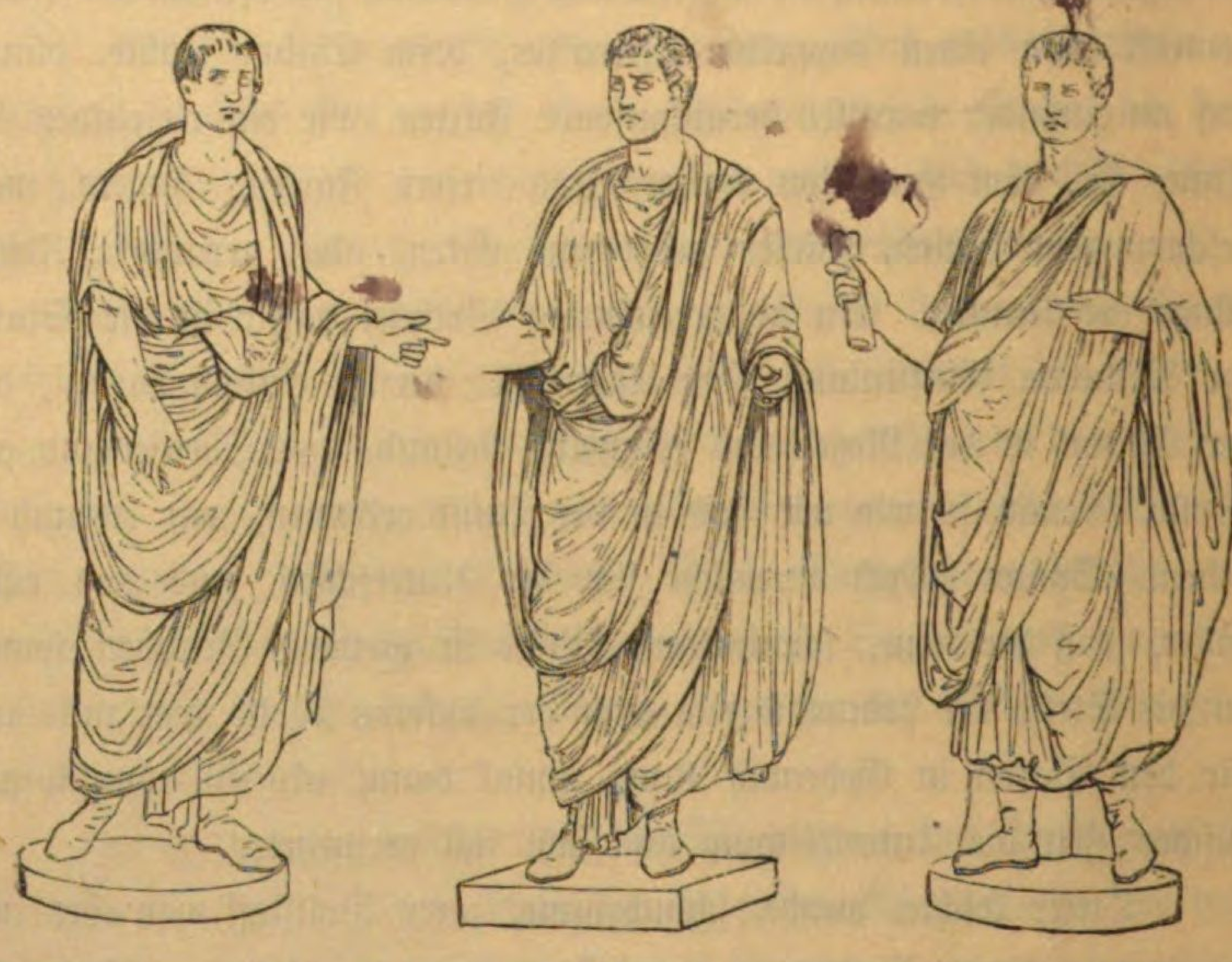


Fig. 3. Römische Togatracht.

Muse, die sich, den Kopf in die Hand gelehnt, auf einen Baumstamm stützt.

Aber schon hier bei diesem Beispiele hat das dankbare Motiv zu einer Art Virtuosität verleitet, die kaum noch vollständig natürlich ist. Der außerordentlich zarte Stoff schmiegt sich förmlich um die Rundung der Glieder, und unter den feinen Falten des muslinartigen Gewebes glaubt man die Haut selbst zu sehen. Auch hier ist das Vorbild im Leben selber zu suchen, in der Toilette der griechischen Dame,

welche es lernte durchsichtig gewebte Stoffe, die sogenannten koischen und amorgischen Gewänder, zu tragen. Der Künstler ging noch weiter: theils legte er seinem Modell die Gewandung naß an, so daß sie sich freilich der Form aufs allerengste anschmiegte, theils ließ er das Gewand den Körper umziehen, wie vom entgegenstürmenden Winde angeweht, und dann den Rest desselben frei hinausflattern. Letzteres Motiv sieht man z. B. bei den Niobiden angewendet, wo doch die Bewegung und Erregung, die etwa als Motiv dienen könnte, durchaus eine innerliche ist und keine äußerliche.

Ganz im Gegensatze zu diesem schönen und an sich richtigen Motiv, das sein ästhetisches Prinzip in der Zusammenwirkung des Körpers und der Falte sucht, hat sich das römische Costüm herausgebildet. Wir lassen die Entwicklung dieses Costüms unberücksichtigt und wollen es nur in seiner Höhe und Reife betrachten, zu der es nicht ohne griechischen Einfluß gelangt ist. Es ist daher auch im Grunde dasselbe mit dem griechischen. Es wird im Ganzen angelegt wie dieses, wenn es auch zum Theil festere und bestimmtere Form gewonnen hat; es besteht im Wesentlichen aus denselben zwei Stücken, dem Unterkleide und dem Umwurf. Den Chiton vertritt die tunica bei den Männern und bei den Frauen das ganz entsprechende Gewand, die stola; die Stelle des Himation versieht bei den Männern die toga, bei den Frauen die palla. So besteht aus Kleid und Mantel, modern zu reden, die volle Tracht der Römer und der Griechen und auch bei jenen gab es wie bei diesen Gelegenheiten oder Standesverhältnisse, zu denen man nur das eine oder das andere Kleidungsstück trug. (S. Fig. 3 u. 4.)

Aesthetisch ist aber dennoch ein großer Unterschied zwischen der ausgebildeten griechischen und der ausgebildeten römischen Tracht. Wie das schon aus der Geschichte der Architektur bekannt, liebte der Römer das Pompöse, Reiche und Grandiose, während ihm Sinn und Gefühl für das künstlerisch Feine mehr oder weniger abgegangen zu sein scheinen. Dies spricht sich auch völlig in seiner Kleidung aus. In der Hauptsache der Farbe und dem Bunten entsagend wie der Grieche und

sich mit dem natürlichen Weiß und dem Purpursaume begnügend, verlangt er doch weit mehr Fülle und Masse des Stoffes. Schon die römische Matrone, wenn sie einfach mit der Stola bekleidet ist, macht mit der Fülle des Stoffes eine weit anspruchsvollere Erscheinung als die griechische Dame mit dem Chiton, und so auch ist ihr Mantel, der nicht selten über den Kopf geschlagen wurde, großartiger und voller als das Himation.

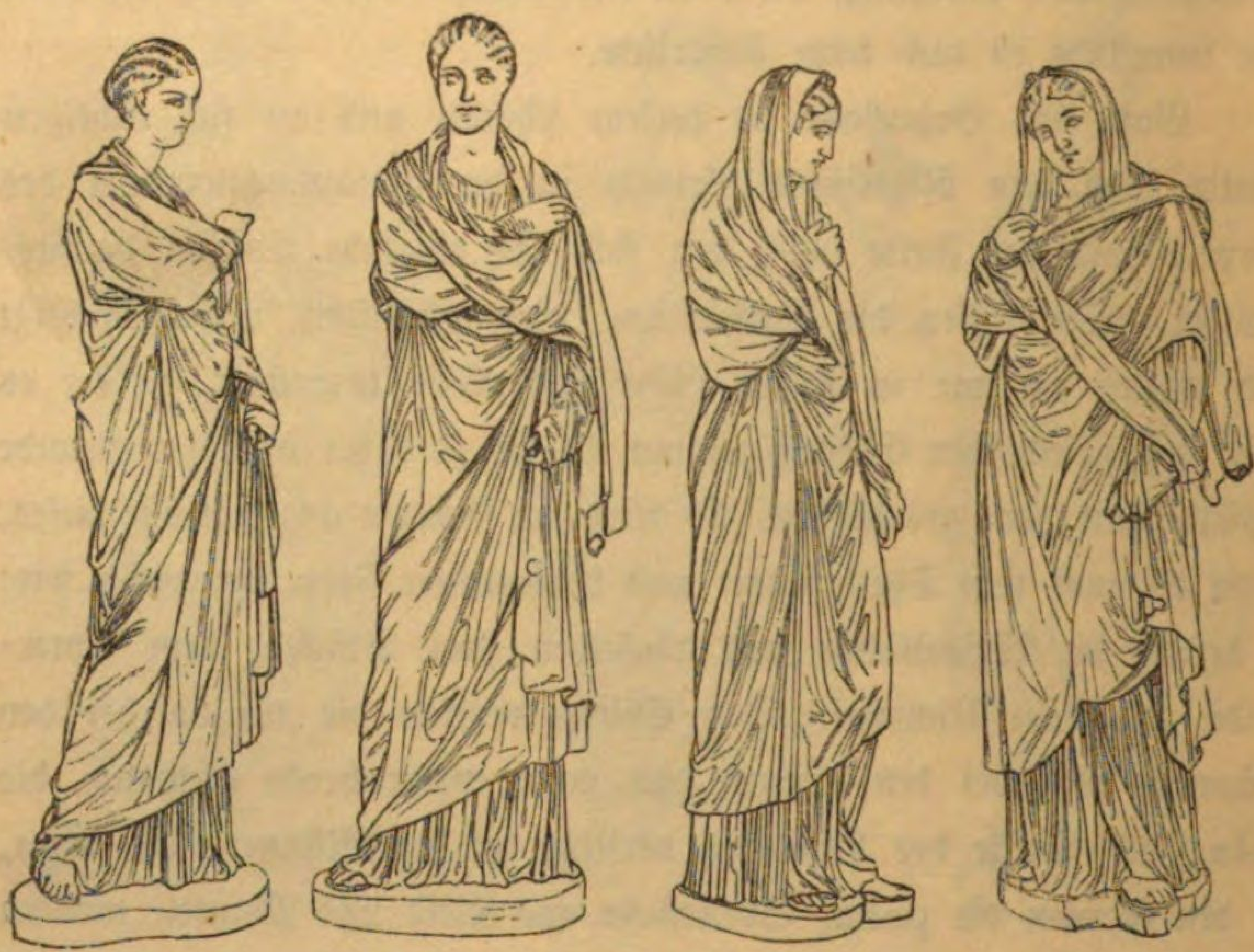


Fig. 4. Römerinnen.

Vor allem aber ist es die Toga, das charakteristische nationale Kleidungsstück des Römers, welches jenen Eindruck des Pompösen und Grandiosen hervorbringt. Von weitaus reicherer Fülle des Stoffes in Länge und Breite als der griechische Mantel und doppelt in der Länge umgeschlagen, erforderte sie auch eine weit kunstvollere Anlegung, über welche des Genaueren die Gelehrten noch heute nicht einig sind, wenn auch das Grundprinzip kein anderes ist wie das bei dem griechischen Mantel. Darnach hing auch die Toga mit dem einen Ende vorn über

die linke Schulter auf den Boden herab, während die weite Masse über den Rücken hinweg wieder nach vorn, über die rechte Schulter oder öfter wohl unter den rechten Arm durch nach der Brust sich zog und dann wieder über die linke Schulter geschlagen wurde. Aber in dieser Weise allein ließ sich die stoffliche Fülle nicht beherrschen. Wie z. B. das herabhängende linke Ende über die Brust heraufgezogen und zum Bausch oder sinus umgeschlagen wurde, so mußte schon vorher das ganze Gewand in eine Menge künstlicher Falten zusammengelegt werden, welche der Diener mit dazwischen gelegten Hölzchen auseinander hielt und dann nach der Anlegung noch weiter mit kleinen Zangen ordnete und festhielt. Auch kleine Bleigewichte kamen dem Faltenwurfe zu Hilfe.

Man sieht aber auch hier, alles Gewicht wird auf die reiche Faltenmasse gelegt und in der That ist dieses das ästhetische Prinzip der römischen Tracht im Gegensatz gegen die griechische. Es ist einseitig die Falte zum alleinigen Motiv genommen und sie beherrscht und überdeckt den Körper mit ihrer Masse derartig, daß die Bewegung und Gliederung des Körpers, die Rundung wie die Contouren, unter derselben verschwinden. Nur Kopf und Füße bleiben sichtbar; hie und da erscheint eine Hand oder ein Arm; was zwischen Kopf und Füßen liegt, das ist eine beliebige, aber kunstvoll faltig geordnete Masse gewebten Stoffes.

Bequem war nun freilich diese Togatracht keineswegs, und es trug sie der Römer auch nur dann, wenn er sich eben als Römer zeigte, im öffentlichen Leben. Als er aufhörte Römer zu sein, im moralischen Sinne des Wortes, als die Republik zu Grunde ging und der Senat eine Gesellschaft von Schmeichlern und Dienern der Kaiser wurde, als Ueppigkeit und Ziererei an die Stelle der Einfachheit und männlicher Würde traten, da wurde auch die Toga abgelegt und mit einem einfachen Mantel vertauscht, der von links her umgelegt und auf der rechten Schulter geheftet wurde. Dieser Mantel, gewöhnlich Pallium genannt, blieb die Kaiserzeit hindurch im Gebrauch. Er war

keineswegs ohne plastische Schönheit, aber im Laufe der Zeiten wurde er bunter und bunter mit schweren Stickereien und goldenen Zierrathen überdeckt, daß er endlich steif wie ein Brett um den Körper hing. Aehnlich hatte sich die Tracht der Damen entwickelt. Somit hatte das Costüm, wenigstens was das Farbige und Bunte betrifft, nicht ohne asiatischen Einfluß sich wiederum auf den Weg der malerischen Erscheinung begeben. Da trat nun mit den nordischen oder germanischen Völkerschaften, auf welche die Leitung der Weltgeschichte überging, ein neues Moment hinzu, eine schöpferische Neubildung des Costüms.

3. Das Costüm des Mittelalters.

Wolle und Leinwand waren die Stoffe, welche, soweit es eben der Stoff vermag, bedingend und bestimmend auf den künstlerischen Charakter des antiken Costüms einwirkten. Sie haben sich beide als der Plastik, als der plastischen Erscheinung, welche uns die Tracht der Griechen und Römer darbietet, günstig erwiesen.

Mit dem Ausgang der antiken Welt und dem Beginn des Mittelalters tritt nun ein neuer Stoff künstlerisch und costümlich in Frage, die Seide, welche wesentlich der neuen, mehr zum Malerischen strebenden Richtung Vorschub leistet. Die Seide oder vielmehr die chinesischen Seidengespinnste waren zwar den Damen der römischen Kaiserzeit nicht unbekannt gewesen, aber, selten und kostbar wie sie waren und meistens zu flor- und schleierartigen Stoffen umgewebt, hatten sie auf die künstlerische Wandlung noch keinen Einfluß genommen. Erst als die orientalischen Gewebe unter den byzantinischen Kaisern in häufigeren Gebrauch kamen, erst als unter Kaiser Justinian die Cultur der Seide nach der Levante und nach dem Occident verpflanzt wurde, erst dann wurde die Seide mindestens so allgemein und gesucht, daß sie auf die Tracht selbst und ihren künstlerischen Charakter einen Einfluß üben konnte.

Dieser Einfluß fiel in die neue malerische Richtung, welche, wie bereits erwähnt worden, schon während der römischen Kaiserzeit begann. Und es konnte nicht anders sein, denn die Seide ist ein wesentlich

malerischer und nicht plastischer Stoff. Freilich sieht man heutzutage, wie die italienischen Bildhauer die Seide im Marmor nach ihrem stofflichen Charakter mit äußerster Virtuosität darzustellen wissen, allein eben diese ihre Figuren lehren, daß die heutige italienische Sculptur den berühmten Schritt ins Malerische vollständig gethan hat. Die Seide bricht und legt sich nicht in gerundete Falten und läuft nicht aus in lange Linien; sie bricht kurz, eckig und scharf und bildet, je dünner sie ist, um so kleinere, glatte Flächen statt gerundeter Bewegung. Schon dadurch ist ihre Art mehr unruhig, als es der Plastik geziemt, für welche die Aesthetik noch immer ein gewisses Maß der Ruhe in Anspruch nimmt und auch wohl ferner in Anspruch nehmen wird. Es kommt dazu der schillernde, reflectirende Glanz der Seide, der für das plastisch betrachtende Auge nur die Unruhe erhöht, aus dem malerischen Gesichtspunkte dagegen den stofflichen Reiz vermehrt. Wir sehen dabei ganz von der günstigen Verbindung ab, welche die Seide mit allen Farben einzugehen vermag, eine Verbindung, die bei der Leinwand in ungleich geringerem Grade stattfindet und bei der Wolle wenigstens nicht die gleiche Wirkung erreicht. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht der Bildhauer z. B. bei einer Portraitstatue die Schwierigkeit der Seide zu überwinden, wenn nicht gar durch sie einen neuen Reiz zu gewinnen vermag, wie andererseits die Wolle in keiner Weise dem Maler ungünstig erscheint. Im allgemeinen Charakter aber liegen doch die Unterschiede so, daß die Seide sich als ein vorzugsweise malerischer, die Wolle als ein vorzugsweise plastischer Stoff erweist.

Seide und Wolle sind es nun freilich nicht allein, welche den Charakter der mittelalterlichen Tracht bestimmen. Es treten auch hier die großen politischen Wandlungen, der Gang der Cultur- und Sittengeschichte verändernd und formbildend ein und lassen das Costüm eine zahllose Reihe von Formen und Moden durchmachen, welche, wenn man den Anfang und das Ende zusammenstellt, kaum noch ein Gemeinsames zu haben scheinen. Und doch sind eigentlich alle Veränderungen an denselben Kleidungsstücken vor sich gegangen, so daß man kaum

zu kühn ist in der Behauptung, der Frack sei der directe Abkömmling der römischen Tunica. Er zeigt heute allerdings die Spuren einer zweitausendjährigen Geschichte und kann seinem Ahnen nicht ferner stehen wie unsere moderne Cultur, von welcher er allerdings kaum ein glücklicher Repräsentant ist, dem classischen Alterthum.

Für die früheren Jahrhunderte des Mittelalters bis gegen den Schluß des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung gehen allerdings zwei verschiedene Trachten neben einander her, die mit einander in Berührung treten, in schwankendem Kampfe sich befinden, bis endlich die eine derselben, das antike Costüm, allerdings in seiner veränderten Gestaltung, den Sieg davonträgt. Im zehnten und elften Jahrhundert und zum Theil früher schon sind auch die Herrscher und die Großen des französischen und deutschen Reiches nicht mehr fränkisch oder germanisch, sondern römisch oder vielmehr lateinisch bekleidet, sowie ihre Dichter, ihre Geschichtsschreiber und Gelehrten sich der lateinischen Sprache bedienen.

Das ursprüngliche Costüm der Deutschen, obwohl es nach den Stämmen Verschiedenheiten bietet, war, wenigstens seinen Bestandtheilen nach, von dem späteren antiken Costüm nicht gar so fern, um nicht wenigstens eine Annäherung und endliche Verschmelzung zu erleichtern. Dem unteren römischen Kleidungsstücke, der Tunica, entsprach ein Rock, der sich allerdings von jener durch größere Enge und Kürze, so wie durch anliegende Aermel unterschied, welche übrigens auch der späteren Tunica nicht fehlten. Ueber die Schultern lag ein Mantel, der auf der rechten Schulter mit einer Fibel von Bronze befestigt wurde, demnach also dem römischen Pallium, zumal dem des Soldaten, nicht unähnlich war. Ergänzung fand dieses Costüm freilich durch Vließe und buntes Pelzwerk, das aber der formellen Geschichte des Costüms gleichgiltig bleibt.

Der Toga-Anzug des Römers in seiner großartigen Faltenmasse und seiner kunstvollen Anordnung bot freilich ein ganz anderes Bild, ein vollständig im künstlerischen Charakter verschiedenes von einem

deutschen Fürsten der Zeiten des Arminius oder auch der Zeiten der Merowinger und Karolinger. Aber dieser Römer verschwand schon früh in der Kaiserzeit. Die Toga wich eben dem einfacheren Mantel, der auf der Schulter geheftet war und rechts den Arm und die Seite frei ließ, und auch die Tunica verwandelte sich in eine Art von angezogenem, allerdings längerem und weiterem Aermelrock, zu dem wiederum hemdartige Unterkleider sich gesellten, alles länger und weiter in Byzanz, kürzer und enger in Rom und im lateinischen Abendlande.

Aber das war nicht der einzige Unterschied und nicht die einzige Veränderung. Verlor das antike Costüm in der Kaiserzeit seinen plastischen Charakter dadurch, daß es der Fülle des Stofflichen und damit der Masse der Falten entsagte, so näherte es sich andererseits dem Malerischen dadurch, daß nunmehr gefärbte Stoffe und zwar in vollen, leuchtenden Farben, statt des früheren natürlichen Weiß, das sich eben nur mit breiterem oder schmälerem Purpurstreif geschmückt hatte, in Mode kamen. Zur Farbe gesellte sich bald auch das Muster, welches den Stoff variirte, anfangs in sehr einfacher Gestalt mit Punkten, Kreisen und dergleichen Ornament, nach der Gründung des byzantinischen Reiches aber auch mit allerlei Thierfiguren wie Löwen und Adlern oder phantastischen Gestalten, die in Gold und bunten Farben eingewebt waren, welches alles, Thiere wie Gewebe, der Orient zu liefern begann. Geistliche schmückten ihre langen Kleider auch mit einer Fülle gestickter biblischer Geschichten. Dazu trat nun die malerische Seide und zu der Seide schwere und breite Goldborten, die mit Edelsteinen und soliden Metallzierrathen besetzt waren und durch ihre Schwere dem Costüm, obwohl es Fülle genug hatte, die Falten nahmen oder sie in lange, gerade, eng neben einander liegende Linien auszogen.

Diese Tracht, brettern und steif den ganzen Körper umgebend, ohne seine Formen, seine Modellirung zur Erscheinung zu bringen, bot der allerdings mit dem Costüm aufs tiefste gesunkenen Bildhauerkunst überall mit trockenen, geraden, eckigen oder spitzen Linien nur sehr unglückliche Motive, aber mit bunten Farben und Mustern, glänzend mit

edlen Steinen und Metallen und mit schillernder Seide zeigte sie wenigstens dem barbarischen Auge noch ein prächtiges, begehrungssüchtiges Bild. Und so ist es nicht zu verwundern, daß sie den Beifall der Germanen fand, die sich eben an die Luxusüberreste der antiken Cultur gewöhnten, ohne sie zu verstehen.

Der Uebergang dieses späten antiken Costüms auf die germanische und überhaupt nordalpinische Welt geschah in zweierlei Weise.

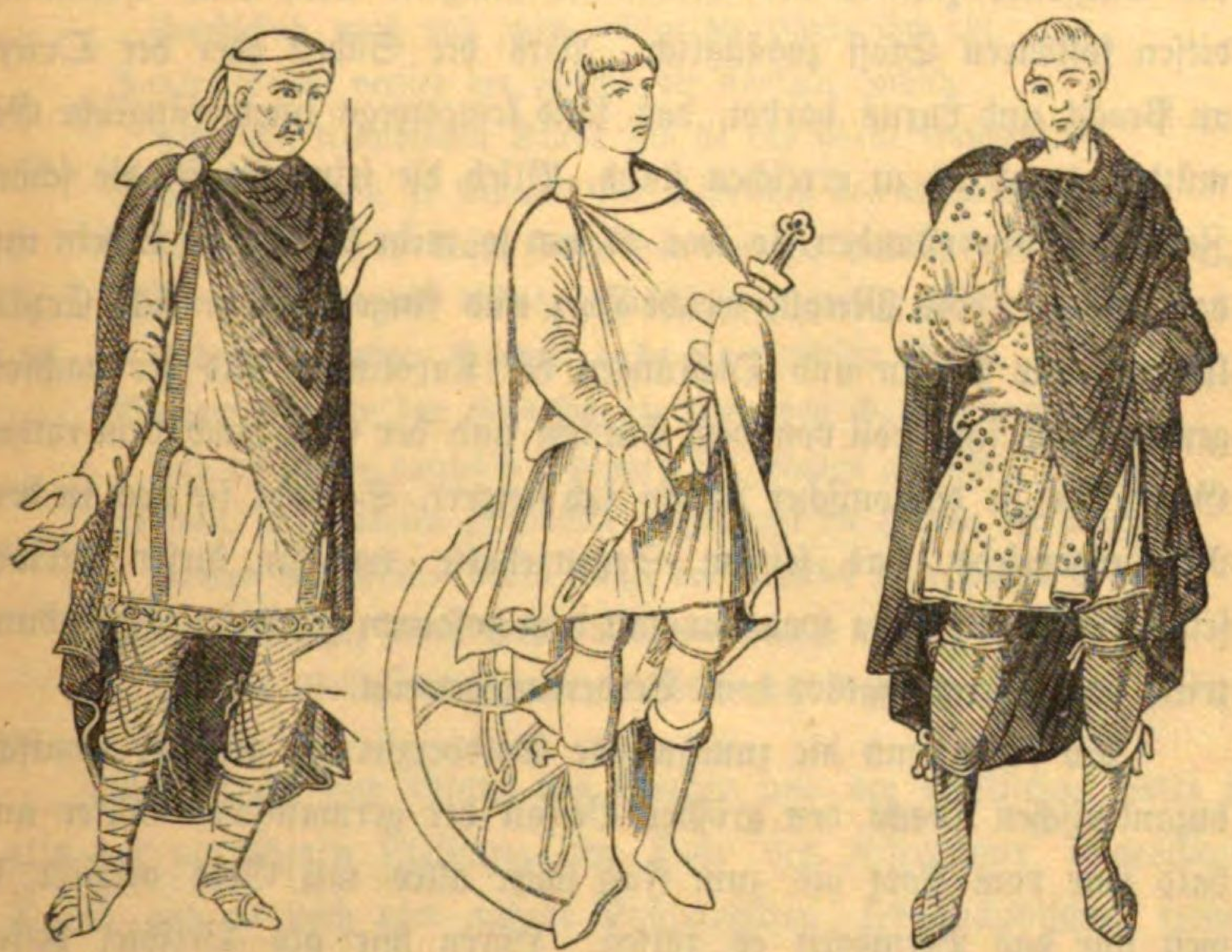


Fig. 5. Fränkische Herren der späteren Karolinger Zeit.

Zuerst waren es die Fürsten und Könige, welche dasselbe direct anlegten, sei es, wie so häufig, daß es ihnen von den byzantinischen Kaisern geschenkt war, sei es überhaupt aus Gefallen an der mehr civilisirten und vornehmeren Erscheinung. Die Großen folgten vielfach ihrem Beispiele, obwohl es auch einzelne Fürsten gab, wie Karl den Großen selber, die aus patriotischer Opposition den kurzen und engen fränkischen Rock in Ehren zu halten suchten. So waren beide Costüme

auch in Deutschland neben einander in Uebung. Der zweite Weg war nun der, daß der fränkische Rock sich verlängerte und erweiterte und sich dadurch der römischen Tunica gleich machte, was bei dem Mantel noch einfacher war. Es mußte freilich der Germane auch die Leinwand, welche bis dahin den Hauptstoff seiner Kleidung abgegeben hatte, mit der Wolle und gelegentlich mit der Seide vertauschen. (S. Fig. 5.)

Letzteres geschah nur gar zu leicht; die Verbindungen mit Italien, der wachsende Handel der Venetianer machten auch dem Germanen diesen kostbaren Stoff zugänglich. Was der Süden oder der Orient an Pracht und Luxus darbot, das fand keineswegs unempfängliche Gemüther, wenn es zu erreichen stand. Blieb die feine Kunst, die schöne Zeichnung unverstanden, so war es um so mehr der blanke Schein und das kostbare, edle Metall, welche Herz und Auge reizten. Alle Erzählungen, alle Sagen und Dichtungen der Karolinger und der nachfolgenden Zeit sind voll von dem Einfluß und der Gier nach dem rothen Golde, die zu dämonischer Macht sich steigert. So tobt sie noch in dem Nibelungenliede, das seinem Sagengehalte nach in dieser Periode seine Wurzeln treibt: was nur mit dem goldenen Horte in Verbindung tritt, das ist rettungslos dem Verderben geweiht.

So fand denn die zunehmende Goldverzierung auf der römisch-byzantinischen Tracht den größten Beifall der germanischen Völker und bald war vom Kopf bis zum Fuß schier alles mit Gold verziert, so weit nur das Vermögen es zuließ. Hören wir als Beispiel dessen einen Hofdichter des Kaisers Ludwig des Frommen, der uns die Taufe eines Dänenfürsten, Harold und seiner Gemahlin, und die Gaben an Kleidung und Schmuck schildert, welche der Kaiser den Täuflingen verlieh. Es ist kein Gegenstand, der nicht mit Gold geschmückt erscheint. Da heißt es folgendermaßen:

Harold, im weißen Gewand und im Inneren wiedergeboren,
Geht in das stattliche Haus, seines Gevatters Palast.
Und der erhabene Kaiser beschenkt ihn mit herrlichen Gaben,
Wie sie das fränkische Land nur zu erzeugen vermag.

Schenkt ihm den Mantel, geschmückt mit Edelgestein und mit Purpur,
 Welchen im Kreise herum golden die Borten umzieh'n,
Hänget das leuchtende Schwert, das er selber der Kaiser getragen,
 Ihm an die Seite, geschmückt fürstlich mit goldnem Gehenk.
Goldene Spangen darauf umstricken beide die Arme,
 Um die Hüften der Gurt, leuchtend von edlem Gestein.
Setzt auf das Haupt ihm auch, wie sich ziemt, die goldene Krone,
 Und an die Füße sodann legt er den goldenen Sporn.
Ueber den Rücken hinab fällt leuchtend der goldene Mantel,
 Handschuh, weiß und schön, hüllen die Hände ihm ein.
Andere Gaben verlieh der Fürstin die Königin Judith,
 Aehnliche, freundlichen Sinns gab sie das schöne Geschenk,
Nämlich ein Kleid, so starrend von Gold und von edlen Gesteinen,
 Wie Minerva es kaum fertigt mit kundiger Hand.
Golden, mit Steinen besetzt, umkränzet das Haupt ihr die Binde,
 Und ein mächtiger Schmuck decket die christliche Brust.
Biegsam legt um den Hals sich der Ring von Golde gewunden,
 Und die Arme umzieh'n Spangen für Frauen gemacht;
Golden, mit Steinen geschmückt, umschlinget die Hüften der Gürtel,
 Golden den Rücken hinab fließet der Schleier vom Haupt.
Ebenso schmücket indeß Lothar voll freundlicher Liebe
 Harolds Sohn mit Gewand, funkelnd mit Golde verziert.

An Pracht und Glanz des Goldes und der Edelsteine fehlte es also der vornehmen Kleidung am Hofe der Karolinger keineswegs. Dabei gab es noch viel andere Kostbarkeiten, fremdländisches feines Rauchwerk, das bunte Gefieder tropischer Vögel; was aber Kunst, Schönheit, Geschmack betrifft, so stehen sie den Barbaren der deutschen Wälder nicht allzufern. Im zehnten und elften Jahrhundert hatten sich das nordische und das lateinisch-griechische Costüm einigermaßen ausgeglichen, die Tunica, zwar nicht unverändert, war zum allgemeinen Aermelrock geworden und der Mantel hing auf der Schulter, rechts mit der Agraffe befestigt und Arm und Seite offen lassend. Sah man von der Beinbekleidung, den Stiefeln oder der Binde ab, so war der vornehme Mann aus der Ottonenzeit dem späteren Römer nicht unähn-

lich, selbst das lange germanische Haar war der römischen Sitte zum Opfer gefallen. Trotzdem ist der Unterschied zwischen der verfallenden und der erst beginnenden Cultur ein offenbarer. Der vornehme Mann der Ottonenzeit — und es ist mit den Frauen nicht anders — entbehrt keineswegs der Eitelkeit, aber er weiß sich nicht zu tragen, seine Erscheinung hat etwas Rohes, Unausgebildetes, wie es ja auch mit der übrigen Cultur in diesem Zeitalter der gährenden antiken, christ-



Fig. 6. Fränkische Damen der Karolinger Zeit.

lichen und heidnisch-germanischen Elemente nicht anders war. Die Kleidung war nicht eng und zeigte nicht den Wuchs und wirkte auch andererseits nicht mit dem Faltenwurf. Der Rock der Männer und das Kleid der Frauen hingen wie ein Sack herunter. Sie waren wohl farbig, bunt, zum Theil gemustert und mit Borten geziert, aber der Zierat entbehrte der Feinheit und der schönen Zeichnung, und die Buntheit hatte weder Geschmack noch malerische Freiheit. (S. Fig. 6.)

Kurzum, die Tracht des zehnten und noch des elften Jahrhunderts befriedigte in keiner Weise nach ästhetischen oder künstlerischen Rücksichten.

Das wurde nun mit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert ganz anders. Wir treten damit in eine neue Periode der Culturgeschichte, in die Glanzzeit des Ritterthums, in diejenige Zeit, wo die eigenthümlichen Eigenschaften, welche als die charakteristischen Seiten des Mittelalters betrachtet werden, zur Blüthe sich entfalten und am hellsten und reinsten leuchten. Wir treten mit dem zwölften Jahrhundert in die Zeit der epischen Ritterdichtung und alsbald in die Zeit der Lyrik, des Minneliedes, der ritterlichen Abenteuer und der poetischen Liebesschwärmerei. Noch sind die Kreuzzüge nicht erloschen, und das gelobte Land, die heiligen Stätten des Lebens und Leidens Christi ziehen noch, einzeln und in Schaaren und ganzen Heeren, die Pilger und die Ritter und Fürsten herbei, anzubeten oder für die Befreiung des heiligen Grabes zu streiten. Auf den fürstlichen Burgen stehen die Turniere und Feste in schönster Blüthe, und Schaaren von Sängern und Dichtern wandern ein und aus, gastlich empfangen und mit Lied und Erzählungen lohnend. Ein und derselbe Geist durchzieht Leben und Kunst, der Geist einer wohl unklaren, aber durchaus im Idealen sich bewegenden Schwärmerei; der Ritter, der Kaiser selbst wird zum Dichter und der Mönch greift zum Schwerte für Ziele seiner Phantasie.

In der schnell verblühenden, durchaus eigenthümlichen Zeit, die in Deutschland gewöhnlich als die der Hohenstaufen bezeichnet wird, ist die auffallendste und für die Cultur vielleicht folgenreichste Erscheinung die Stellung der Frau. Die Frau wird durchaus die Herrin, wenn nicht im Gebiete der großen Politik, obwohl sie auch hier mitspielt, so doch in allem socialen Leben und im Geiste des Mannes. Ihr gelten die Thaten des Ritters, ihr die Lieder des Sängers, ihr die Turniere und die Feste an den Höfen und auf den Burgen. Zur physischen Liebe gesellt sich die metaphysische, die Ergebenheit steigert sich zur Verehrung, zur Schwärmerei, welche die ganze Zeit, wenn

man will, wie eine Krankheit ergreift, sie zu Thaten, zu Abenteuern, aber auch zu Thorheiten absonderlicher Art verleitet.

Dieser neue Geist der Zeit, diese Stellung und Bedeutung der Frau übt nun auch auf den Gegenstand, den wir hier besprechen, einen höchst bemerkenswerthen Einfluß. Wo die Frau herrscht und gebietet, wo sie den Inhalt des Lebens in Sinnen und Denken ausmacht, da muß die Rohheit weichen, da müssen die Lebensformen sich verfeinern, die Sitten sich veredeln. Der Umgang der Menschen wird ein anderer, wo der Mann, wo die Frau regiert. Und so war es in der That in dieser Zeit. Wie die Empfindungsweise feiner wird, die Sprache edler und reiner, die Ausdrucksweise gewählter und rücksichtsvoller, so verwandelt sich auch der ganze gesellige Verkehr, für den sich eine Art Canon des Anstandes herausbildet, dessen Regeln ein durchaus verfeinertes Gefühl durchdringt, Regeln, die allerdings von der nachfolgenden Zeit des Ritterthums gar bald wieder vergessen oder in ceremonielle Etiquette umgeändert werden.

Verlangt die Frau von dem Manne den ritterlichen Dienst, die volle Hingebung, so mußte sie ihrerseits mit erhöhter Liebenswürdigkeit, mindestens mit der Schönheit, der Anmuth und den Reizen ihrer Erscheinung zu lohnen wissen. Verlangte sie den Dienst und die Verehrung, so mußte sie auch derselben würdig erscheinen. Noch die Dame des zehnten und elften Jahrhunderts, mit Gold überladen, mit formlosen Kleidern wie ein Stock behängt, wäre zu einem solchen Verlangen durchaus unberechtigt gewesen; sie mußte sich umwandeln, und sie verwandelte sich in der That im Geiste der neuen Zeit. Die Dame des dreizehnten Jahrhunderts, der Zeit, da die neue Tracht sich vollends entwickelt hatte, bietet einen ganz anderen Anblick dar als die des elften, obwohl man kaum sagen kann, daß ein neues Kleidungsstück von Bedeutung hinzugetreten ist. Alle Wandlung geht an denselben Gegenständen vor sich.

Schon das ist ein charakteristisches Zeichen, daß der neue Geschmack sich entschieden gegen die Ueberladung mit dem Schmuck von

Gold und Edelsteinen wendet, der noch im Nibelungenliede, welches etwa das sociale Leben der vorausgegangenen Periode vertritt, von so großer Bedeutung ist. Die edle Dame der höfischen Zeit, wie die Literatur die Glanzepoche des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zu nennen pflegt, verschmäht die Fülle der Ringe um Hals, Arm, Hand und Finger und will nicht einmal von Ohrgehängen als einer barbarischen Sitte etwas wissen. Die Dame der vorausgegangenen Epoche faßte meistens ihre Haare, die schlicht auf dem Scheitel sich theilten, in zwei Zöpfe zusammen, die sie mit bunten Bändern und goldenen Schnüren umwand und vorn zu beiden Seiten des Gesichtes auf die Brust und, wenn die Länge es erlaubte, bis auf die Knie herabfallen ließ. Ihre Nachfolgerin löste die Zöpfe wieder und gab dem Haare die Freiheit, allerdings nicht in mänadenhafter Wildheit, welche der ritterliche Anstand oder die höfische Zucht, wie man sagte, nicht erlaubt hätte, sondern in großen, wohlgeordneten, schöngeschwungenen Locken floß es rings vom Haupt auf Nacken und Schultern herab. Um es von der Stirn zurückzuhalten und die Augen zu schützen, legte sich ein Reif um das Haupt über der Stirne, sei es ein einfacher Goldreif oder ein mehr oder minder mit Steinen und Goldarbeit geschmücktes, diademartiges Band oder auch nur ein frischer Laub- und Blumenkranz, welcher Schmuck insgesammt mit dem Namen Schapel (d. i. chapel, chapelet) bezeichnet wurde. Die ältere verheiratete Dame trug auch statt des Schapels das Gebende, eine barett- oder diademartige Haube, die oben um den Rand zuweilen mit buntem Pelz besetzt war, und nur die Matrone band das Schleiertuch um das Haupt.

Ist diese Tracht des Kopfes entschieden günstig für den plastischen Künstler, so ist es noch mehr die Art, wie sich die Kleidung veränderte. Sie mußte aus der alten Unförmlichkeit vor allem Schnitt und Form gewinnen. Mit dem Hinwegfall der schweren Goldborten und der Steine konnten die Falten wieder natürlichen Fluß und Fall erhalten, und das umsomehr, als die Seide doch nur Ausnahme bildete und

seine, weiche Wolle statt der früheren Leinwand den Hauptstoff der Kleidung abgab. Die Hauptveränderung geschah damit, daß sich die Kleidung, das Unter- und das Oberkleid, oder die untere und die obere Tunica, um in alter Weise zu reden, nunmehr, den Hals freilassend, um Arme, Schultern, Brust und Hüften eng anschmiegte, sich „heimelich" anlegte, wie es in der Sprache jener Zeit heißt, und so den ganzen Wuchs in seiner Schönheit erkennbar machte. Erst von den Hüften herab erweiterte sich das Kleid und fiel in faltiger Masse auf die Füße, diese einhüllend, denn es war wider den Anstand für eine edle Dame, die Füße sichtbar werden zu lassen. So trat ein ähnliches ästhetisches Prinzip in die Kleidung, wie es in der Blüthezeit der griechischen Plastik bestand, nämlich die Vereinigung der Schönheit und Gliederung des menschlichen Körpers mit einem kunstvollen Faltenwurfe, nur daß in dieser Zeit des Mittelalters, wo die Kleider genäht waren, an- und übergezogen wurden, auch die Anwendung eine andere war.

Für die gewöhnliche Kleidung der Frau genügten die beiden Kleider, das Unter- und das Oberkleid, die, um mit beiden wirken zu können, gewöhnlich so getragen wurden, daß das obere ärmellos und meistens auch etwas kürzer war. Es wurde in der Regel aber auch so getragen, — und das war eine besondere Vorschrift des Anstandes, — daß es von der Dame mit der linken Hand an der Seite in die Höhe genommen wurde, wodurch einerseits das untere Kleid sich mit seiner anderen Farbe sichtbar machte, andererseits sich ein reicherer Faltenwurf bildete. Ober- und Unterkleid waren von verschiedener Farbe, und es ergab sich für die Dame die Aufgabe sie schön und harmonisch zusammenzustellen. Gemustert waren die Stoffe nach der allgemeinen Regel nicht; es konnten aber noch andere Farben durch den Besatz am Hals, an den Händen und am Fußsaume hinzutreten, so wie bei vollerer Toilette durch den Mantel. So war die Erscheinung der Dame der Farbe nach eine malerische, dem Schnitt und der Form nach eine plastische, so daß man, den künstlerischen Charakter

der mittelalterlichen Tracht in dieser ihrer Blüthezeit mit Recht als einen malerisch-plastischen bezeichnen kann. (S. Fig. 7.)

Der Mantel, der von der Dame seltener als früher nur bei öffentlichem Erscheinen angethan wurde, trug zu solchem Charakter bei. Er wurde nicht mehr wie sonst auf der Schulter geheftet, sondern lag von rückwärts her gleichmäßig auf beiden Schultern und wurde vorne auf der Brust durch eine breite Borte oder eine Schnur gehalten, welche an beiden Enden mit einem scheibenartigen Schmuck, den soge-



Fig. 7. Vornehme Damen um 1300.

nannten Tasseln, am Mantel rechts und links befestigt war. Es war die Sitte, daß die Dame den Daumen ihrer rechten Hand in diese Schnur legte und sie damit ein wenig anzog oder herabdrückte, einen Theil des Mantels aber unter dem linken Arme in die Höhe nahm, was wiederum das Motiv eines reicheren Faltenwurfes bildete.

Ganz entsprechend entwickelte sich die Tracht des Mannes, und es ist höchst bezeichnend, daß, wie die Frau in dieser Zeit geistig und social die Herrschaft hatte, so selbst die Kleidung des Mannes sich nach derjenigen der Frau bildete und einen gewissen weiblichen Charakter annahm. Das geht so weit, daß die Kunstwissenschaft noch heute gewisse männliche Statuen dieser Zeit, zum Beispiel an der goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, für Frauen nimmt. Zunächst war der Mantel fast unterschiedslos, daher in den epischen Dichtungen es sich häufig ereignet, daß die Damen ihre Mäntel an die Ritter leihen oder schenken, um sie zu tragen. Der Rock des Mannes — das Hemd oder Unterkleid darunter wurde nicht sichtbar — verengte sich ebenfalls am Oberkörper und fiel lang bis auf die Füße herab, ohne aber dieselben zu verdecken wie bei den Frauen. Das Haar trug auch der Ritter in geschwungenen Wellenlocken und den Bart schnitt er gänzlich ab. Die Kreuzritter zogen mit völlig glatten Gesichtern in den heiligen Krieg, und nur die Fürsten, wie z. B. der Kaiser Friedrich Barbarossa, machen zuweilen mit kurz gehaltenem Vollbart eine Ausnahme. (S. Fig. 8.)

Der plastische Charakter dieses Costüms mußte sich auch in der Kunst selbst ausprägen. Es ist im zwölften Jahrhundert zum ersten Male wieder seit den Zeiten des Alterthums, daß eine Sculptur sich entwickelt, die, wie wenig sie auch an Ausbildung und Vollendung mit der antiken Sculptur sich vergleichen läßt, doch als eine Kunst von eigener Art und von einer gewissen Höhe bezeichnet werden muß. Die Statuen, wie man sie zum Beispiel an der goldenen Pforte zu Freiberg, am Dome zu Bamberg, auf dem Petersberge bei Halle und zumal vieler Orten in Frankreich sieht, zeigen nicht mehr Härte und Unbeholfenheit, sondern einen bestimmten Stil und in der Bewegung des Körpers, in der Haltung des Kopfes, im Ausdruck des Gesichtes einen gewissen, wenn nicht sentimentalen, doch schwärmerischen und schmachtenden Zug, wie er dieser Zeit eigenthümlich ist. Damit harmonirt vortrefflich die sanfte, rundliche Weichheit des Faltenwurfs. Dieser

Charakter geht mit der ganzen Kunst noch in das vierzehnte Jahrhundert hinüber und macht einen merklichen, sprechenden Gegensatz zu der Sculptur am Schluß der Gothik, obwohl er schon im vierzehnten Jahrhundert durch so viele wesentliche neue Motive und insbesondere durch die beginnenden Excentricitäten getrübt wird.

Mit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts beginnt wiederum ein neuer Wendepunkt der Geschichte, der zwar schon Jahrzehnte lang

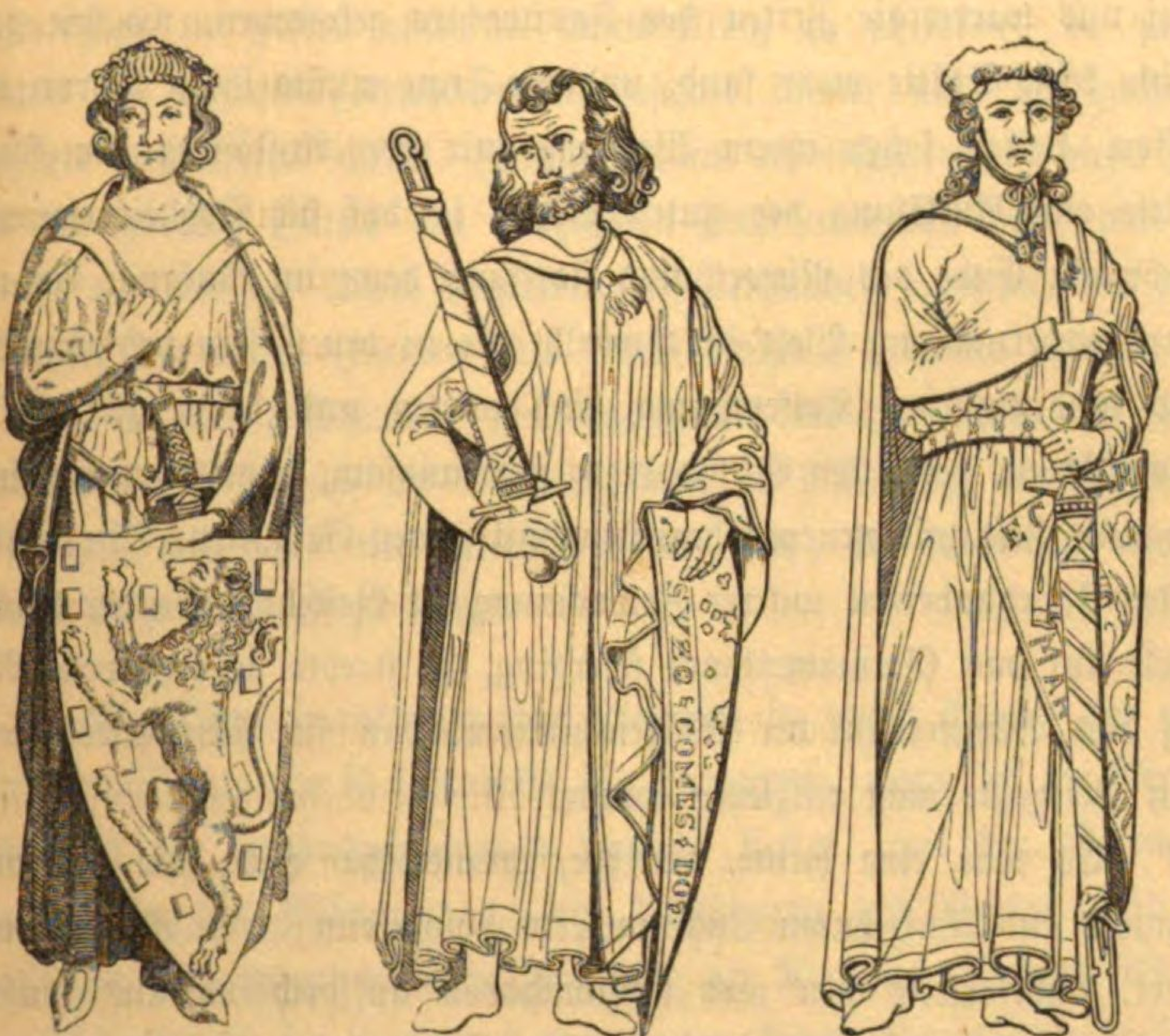


Fig. 8. Fürstliche Herren der Hohenstaufenzeit (um 1200).

in der Cultur vorbereitet war, aber erst in diesem Momente mit Entschiedenheit in die Augen sprang. Genau um die Mitte dieses Jahrhunderts durchzog der schwarze Tod, das große Sterben, Europa und setzte alle Gemüther in Angst und Schrecken, machte sie bußfertig, niedergeschlagen und frömmelnd. Als aber die Pest vorüber war, da hub, wie die Chronik sagt, die Welt wieder an fröhlich zu sein und die Leute machten sich neue Kleider — neu auch im neuen Geiste.

Denn in der That, es war im vierzehnten Jahrhundert ein neuer Geist über die Lande gekommen. Die Schwärmerei des Ritterthums war erloschen, der Idealismus hohl geworden, die Lebensziele zeigten nur politisch-materiellen Charakter. Im günstigsten Falle hatte, wo wie in Frankreich das Ritterthum noch eine Nachblüthe erlebte, die Ritterlichkeit sich in Etiquette und Ceremonie verwandelt, die wenigstens dem Scheine nach den edlen, freien Anstand der alten Zeiten fortführte. Bei uns waren die Zeiten des Faustrechtes gekommen, wo die feine Sitte keine Stätte mehr fand, und die Frau mußte ihren Thron verlassen. Leider folgte ihrem Weggang mit der Auflösung der feinen Sitte eine Auflösung der guten Sitte, so daß die Rohheit eigentlich mehr am Ende des Ritterthums stattfand denn im Anfang. Es war eben wiederum eine Welt im Verfall, wie in den Zeiten des römischen und byzantinischen Kaiserthums, und mitten unter dem Zerfall der alten Ideen, der alten Sitten regte sich langsam, dann immer stärker die neue Zeit mit neuem Charakter, mit neuen Gedanken. Wie in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Geschichte von der antiken Welt auf das Germanenthum überging, so strebte sie jetzt vom Adel auf das Bürgerthum der Städte hinüber, das sich seinerseits wieder dem Zeitgeiste nicht entziehen konnte.

Es war eine bunte, bewegte, excentrische Welt, die des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, einerseits aufgelöst und entartet, andererseits neu und hoffnungsvoll aufsprießend aus tausend Wurzeln. Der mystischen, hingebendsten Schwärmerei gesellte sich die ausgelassenste Frivolität; Büßer, Flagellanten und Sittenprediger machen das Gegenbild unter den Excessen der Demoralisation; neben dem wissenschaftlichen Drange spielt die Thorheit und der Aberglauben, die Narrheit findet sich zur Weisheit, die Donquixoterie zum Ritterthum, geckenhafte Eitelkeit zur Würde, zu den weißen Locken des Alters. Bei alledem erhebt sich die Kunst, insbesondere die Malerei, zu vorher nie geahnter Höhe und Vollendung, und sie erstrebt diese Höhe nicht im Ideale, sondern vielmehr in realistischer Richtung.

Unter diesen Umständen darf man sich nicht verwundern, wenn auch die Menschen in ihrem Aeußeren einen sehr bunten und excentrischen Charakter annehmen, wenn die Kleidung, zwar der Kunst entsprechend, in malerischer Richtung sich bewegt, aber diesen Charakter durch die Ueberfülle phantastischer und bizarrer Detailformen noch nicht zur Reinheit gelangen läßt. Die Ueberfülle erschwert das Bild, das wir davon geben möchten; es ist schwierig, die eigentlichen Charakterzüge zu treffen oder die Entwicklung zu schildern, da zu der einen ins Extrem getriebenen Eigenschaft immer auch die entgegengesetzte aufzutreten scheint. Zudem beginnt eigentlich erst in dieser Zeit, in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, das, was wir heute als mit der Mode unzertrennlich verbunden erachten, der rasche Wechsel der neuen Formen mit jedem Jahre. Damals erfolgte das „Aus der Mode kommen" nicht langsamer als heutzutage, ja es erstreckte sich selbst auf die Modeschneider, so daß, sagt die Limburger Chronik, wer heuer ein guter Schneider war, der taugt im nächsten Jahr nicht eine Fliege mehr.

Ein Hauptcharakterzug der Kleidung in dieser Epoche bis gegen die Renaissance hin ist jedenfalls die Verengung, wozu sich die Tendenz schon in der vorausgegangenen Periode findet, mit der Verengung zugleich in der Männertracht die Verkürzung des Rockes. In der höfischen oder hohenstaufischen Zeit ging der Rock des Mannes bis auf die Füße herab; im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts aber verkürzte er sich allmälig, bis er im fünfzehnten Jahrhundert zur Jacke wurde. Er führte auch damals schon denselben Namen, nur in englischer Aussprache, nämlich Schecke. Und dieses ist so gekommen. Der kurze Rock ging unter dem Namen Hanselein nach England hinüber und erhielt dort die entsprechende Bezeichnung Jack als Verkleinerungsform von John. Mit dieser Bezeichnung ist er von England nach Deutschland zurückgekommen und auch nach Frankreich hinübergegangen, von wo wir wieder die Jacke in französischer Form und Aussprache des

Wortes erhalten haben. Man sieht, die Mode war schon damals eine internationale Angelegenheit der Culturstaaten.

Die andere Eigenschaft, die Verengung, hatte sich im zwölften und dreizehnten Jahrhundert bloß auf den Oberkörper bezogen, während nach unten eine gewisse Weite und ein entsprechender Fluß der Falten gesucht war. Nun aber macht sich — mit Ausnahme des Mantels oder der ihn vertretenden Kleidungsstücke — gerade die Tendenz geltend, jede Falte als überflüssig zu vermeiden und die männliche Kleidung so eng um den ganzen Körper vom Kopfe bis zu den Füßen zu legen, als handle es sich äſthetiſch nur um die menschliche Gestalt, um das gleiche Prinzip, das der Grieche in seinen nackten Figuren im Auge hatte. Dem Manne dieser Zeit ist es aber kaum um plastische Schönheit zu thun, denn er liebt für dieses Costüm die grellsten Farben und gewöhnlich in harter Zusammenstellung.

Die Verengung der Kleidung hatte eine weitere Folge, welche für die Entstehung der modernen Tracht von großer Wichtigkeit ist. Da die Schwierigkeit des Anziehens der Tendenz der Verengung hinderlich war, so begann man durch Aufschneiden und Zuknöpfen nachzuhelfen, ein Behelf der Kleidung, der also in dieser Zeit seine Entstehung erhält. Man schnitt die Aermel der Länge nach auf und schloß sie wieder mit einer Reihe von Knöpfen; man schnitt den Rock, der bis dahin nach der Weise der alten Tunica vorne geschlossen gewesen, vom Halse herab so wie von unten her auf, bis es endlich eine Oeffnung war und besetzte die Oeffnung mit Knöpfen. Durch diese radicale Veränderung, die das über den Kopf übergeworfene Kleidungsstück erst zu einem angezogenen machte, ist aus der Tunica und dem altdeutschen Rocke der moderne Rock entstanden, der nun eine Form, wie wir sie noch im Frack besitzen, leicht ermöglichte.

Mit Hilfe dieses Mittels, das zum Theil auch bei der nicht minder faltenlos anschließenden Beinbekleidung angewendet wurde, konnte nun der Tendenz des Stutzerthums auf Verengung vollkommen Genüge geschehen, so sehr, daß bald die Klagen nicht bloß über Schamlosigkeit,

sondern auch über die Folgen der Unbequemlichkeit allgemein wurden. Die jungen Herren konnten nicht mehr sitzen und sich bücken, nicht laufen und springen und somit keine Leibes- und Waffenübungen mehr machen. Auch die Aesthetik litt darunter, die Bewegungen wurden, statt frei und anmuthig zu sein, eckig, steif und unbeholfen und die Kleidung enthüllte das Unschöne neben dem Schönen. In letzerer Beziehung half man sich damit, daß man Magerkeit und Eckigkeit der

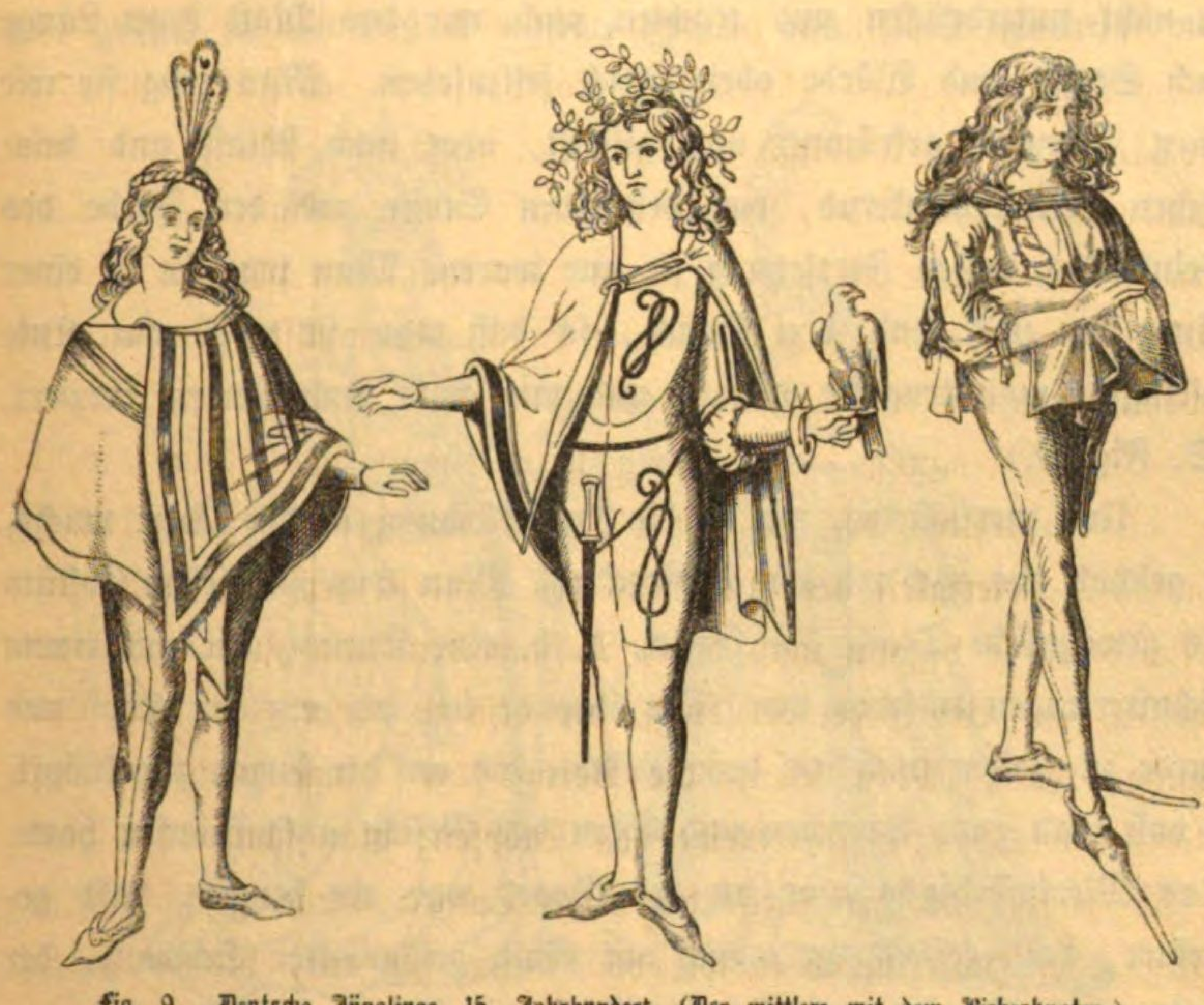


Fig. 9. Deutsche Jünglinge, 15. Jahrhundert. (Der mittlere mit dem Liebesknoten.)

Gelenke in Geschmack brachte und als Schönheit gelten ließ, wie wir das noch aufs deutlichste an den Figuren eines Martin Schön, Israel von Mecken und anderer ihrer Zeitgenossen und Vorgänger erkennen. Alle ihre Schönheiten männlichen und weiblichen Geschlechtes mit den dürftigen Leibern, mit den langen, dünnen Beinen und Armen, den spitzen Ellbogen und Knieen, den überlangen Spinnenfingern, sie sind ihrer Entstehung nach auf den Geschmack und die Moden der Zeit, in denen sie ihre Vorbilder finden, zurückzuführen.

Zu dieser Verengung aber mit ihren unästhetischen Folgen gesellten sich andere Thorheiten der Mode, welche das Bild des Stutzers erst vollenden. Die Vorliebe für das Spitze trieb auch die Fußbekleidung in das Lange und Spitzige hinaus, und es wurde daher in dieser Zeit die Mode der langen Schnabelschuhe bei Herren wie bei Damen, vom Fürsten bis zum Handwerksgesellen herab ganz allgemein. Die zahlreichen Luxusgesetze und Kleiderordnungen dieser Zeit können sie nicht unterdrücken und trachten auch nur das Maß ihrer Länge nach Stand und Würde obrigkeitlich festzusetzen. Man trug sie wie einen Schnabel gekrümmt und gesteift, oder auch schlaff und beim Gehen herumschlenkernd, von demselben Stoffe und der Farbe des Beinkleides, dessen Fortsetzung sie nur waren. Man trug sie in einer Länge von zwei und drei Schuh, so daß man sie wohl am Knie befestigte; man trug sie gestickt und mit Gold und Perlen verziert. (S. Fig. 9.)

Und merkwürdig, wie so die Fußbekleidung in die Länge wuchs, so geschah das auch mit der Kopfdeckung. Man trug zu diesem Costüm als gewöhnliche Tracht die Gugel, d. h. eine Kapuze, die mit einem Schulterkragen versehen war. Die Kapuze lag eng um den Kopf und wurde zu Zeiten auch vor dem Gesichte bis auf die Augen zugeknöpft, so daß man zum Sprechen und Essen das Gesicht aufzuknöpfen hatte. Das Merkwürdigste aber an der Gugel war ein langer, bald gedrehter, bald geflochtener, auch mit Gold geschmückter Schwanz, der hinten vom Scheitel zuweilen bis gegen die Füße herabfiel.

Niemand wird verkennen, daß in dieser männlichen Erscheinung das volle Bild der Narrenkleidung enthalten ist, und in der That findet auch die letztere gerade in dieser Zeit und in dieser Mode ihre Entstehung. Dieser narrenhafte Zug war auch den Modeherren jener Zeit keineswegs unbewußt, wie man daraus ersehen mag, daß sich damals die Leute, und es waren die vornehmsten darunter, zu Narrengesellschaften zusammenthaten, wie heute in Clubs, in Gesangvereinen und Musikgesellschaften.

Das Bild des Narren zu vervollständigen, fehlte auch die Schelle nicht, die von Herren und Damen getragen wurde und fast umsomehr, je vornehmer einer war, daher man denn das Sprichwort hatte, wo die Herren sind, da klingeln die Schellen. Man trug sie um die Schultern und um den Gürtel oder als besonderes Schultergehenk, an der Spitze und am Schwanz der Gugel, so wie an den Spitzen der Schnabelschuhe; man trug sie bescheiden in der Form kleiner Schellen oder größer in der Gestalt unserer Haus- und Zimmerglocken; man



Fig. 10. Deutsche Damen mit Schellen. 15. Jahrhundert. 1. Hälfte.

trug sie fast ein ganzes Jahrhundert hindurch bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. (S. Fig. 10.)

Damals im Laufe dieses Jahrhunderts veränderte sich die männliche Kleidung wiederum vielfach in ihren Formen, aber ohne eigentlich den Charakter der Narrheit oder die Tendenz der Enge einzubüßen. Der Rock, wie bereits erwähnt, hatte sich zur Jacke verwandelt, die nicht minder eng anschloß, ja auch wohl einen Schnürleib noch unter

sich trug. Aber auch die Jacke war noch zuviel: das Bruststück wurde weggeschnitten und durch ein gesticktes Hemd ersetzt, die Aermel bis zum Ellbogen abgeschnitten, die Schultern entblößt, so daß der Mann decolletirt ging und bloße Arme trug. Das war das Ende dieser einen und bedeutendsten Tendenz der männlichen Tracht. (S. Fig. 9.)

Aber es ist schon gesagt worden, daß in dieser bunten Zeit sich dem einen Charakterzuge stets der entgegengesetzte zugesellte. So sieht man gleichzeitig, zumal bei fürstlichen Personen in derselben Zeit, wo die Verengung den höchsten Grad erreichte, lange und weite Oberkleidung von Kinn und Ohren bis auf den Boden herab den Mann ganz und gar einhüllen. Der eigentliche Mantel kam zu dieser Zeit ganz aus dem Gebrauche und wurde durch gar verschiedene Arten paletotartiger Oberröcke ersetzt, die in den meisten Fällen weit und bequem, zuweilen auch lang und von höchster Ehrbarkeit waren. Daneben trug man freilich auch Mäntelchen auf der Schulter von der Größe eines Taschentuches, das Vorbild des spanischen Mantels. Und wie man einerseits die Magerkeit und die schmalen Hüften liebte, so stopfte man eine Zeit lang am burgundischen Hofe Brust und Schultern mit dicken und hohen Baumwollpolstern aus, die freilich nur ein Zerrbild der menschlichen Figur übrig ließen. (S. Fig. 12.)

Dazu kamen nun endlich noch zweierlei Dinge, die Erscheinung der Männerwelt noch barocker und phantastischer zu machen, erstens die willkürliche Behandlung des Kopfes und sodann die Farbe. Die langen schönen Locken der höfischen Zeit gefielen diesem manierirten Geschmacke nicht mehr, ebensowenig aber auch ein kurz geschorenes Haar. Man künstelte mit dem Haare vermittelst Brenneisen, Salben und anderen Dingen, ließ es als kleines, krauses Gelock den Kopf umgeben, oder wild und starr hinausstehen, legte auch, wie in alten Zeiten, noch Reifen mit Federn und Blumen herum. Dazu gesellte sich eine Fülle der verschiedensten Kopfbedeckungen, von Hüten und Hauben, vom Filzhut bis zum Turban, daß die Welt gewiß nicht unter einen

Hut zu bringen gewesen wäre, vielmehr schien sich jeder Einzelne seinen eigenen ausgesonnen zu haben. (S. Fig. 9 u. 11.)

Was nun die Farben betrifft, so giebt es allerdings auch ehrwürdige Erscheinungen, aber sie dienen nur dem Contraste. Das Auffallende bildet förmlich ein Studium der Modeherren, daher sie denn in jener engen Gugeltracht einmal gänzlich in Hochroth erscheinen, ein-



Fig. 11. Italienische Herren. 15. Jahrhundert.

mal in Schwarz, ein andermal ganz in Weiß. Dann verbinden sie die schreiendsten Farben und nicht bloß nach den verschiedenen Kleidungsstücken, sondern sie setzen diese willkürlich aus Farben zusammen. Es kam ihnen da eine alte Sitte zu Hilfe, welche schon das ganze Mittelalter hindurch in gewisser Uebung gewesen war, nämlich bei Dienern und Vasallen, welche die Farben des Herrn trugen, oder bei

Herren selbst, die den Waffenrock in den Zeichen und Farben ihres Wappens hielten. Dieses sogenannte mi-parti wurde nun Modegeschmack. Danach kleideten sich die Stutzer einmal so, daß senkrecht getheilt die rechte Hälfte in einer Farbe, die linke in einer zweiten, möglichst contrastirenden sich zeigte. Oder man kreuzte die Farbe, so daß das rechte Bein und der linke Arm die gleiche Farbe trugen und wiederum das linke Bein und der rechte Arm. Man ließ auch wohl die eine Hälfte vom Kopf zum Fuß in einer Farbe und variirte nur die andere Hälfte, sei es mit schrägen, sei es mit horizontalen bunten Streifen, sei es in Schachbrettmustern. Dem sinnenden Kopfe ergab sich in dieser Weise leicht eine Fülle geistreicher Combinationen, die, zu den übrigen Bizarrerien hinzugesellt, sicherlich den Eindruck der Narrheit bei dem Manne nicht schädigten.

Wie aber gestaltete sich in dieser Zeit die Kleidung und Toilette der Frau? Nahm sie Theil an allen Thorheiten? Bot sie der ästhetischen Betrachtung ein ähnliches buntes, absonderliches, abenteuerliches Bild?

Es liegt im Charakter der Geschichte, daß das im Wesen nicht anders sein kann, und doch sind die Formen so verschieden, daß die weibliche Kleidung fast der entgegengesetzten Tendenz zu verfallen scheint, während in der vorigen Periode die männliche und die weibliche Tracht bis zur Verwechslung einander gleichen konnten. Auch kommt es vor, daß, während die Männertracht nach keiner Seite hin den bizarren Charakterzug verläugnen kann, man bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hin, und keineswegs selten, auf durchaus edle weibliche Trachten stößt, die denen der höfischen Zeit an Schönheit in keiner Weise nachstehen.

Im Allgemeinen aber äußert sich die Tendenz der weiblichen Kleidung wohl anders, jedoch kaum minder barock. Auch sie nimmt an den Schellen und den Schnabelschuhen Theil, wenn auch in bescheidnerem Maße; dafür aber macht sie um so mehr Gebrauch von einer anderen Mode, der sogenannten Zatteltracht, welche die Säume der

Kleidung, insbesondere der Aermel, in lange Zacken und Lappen ausschneidet. Bisweilen dringen auch dem Ritter diese bunten, blätterartigen Lappen aus allen Fugen der Rüstung heraus; vor allen ist es aber doch die Frau, welcher sie von Schultern und Aermeln bis auf den Boden herabfallen und die Figur flatternd umwallen. Auch die Tendenz zur Verengung behielt die weibliche Kleidung bei, aber während der Mann ihr durch Knöpfe zu genügen trachtet, machte die Frau Ausschnitte und schnürte sie wieder zusammen. Ein enger Gürtel kam im fünfzehnten Jahrhundert zu Hilfe, aber entgegen der früheren Neigung erhielt er seine Stelle hoch unter der Brust. In Verbindung damit geschah es, daß, zum ersten Male in der Costümgeschichte, das Kleid sich in eine Jacke oder Mieder und in den unteren Rock zertheilte, wodurch der nachfolgende, für die moderne Kleidung so bedeutungsvolle Geschmack der Wespentaille erst ermöglicht wurde. Dieser Schnitt erst hatte die ganze Nachkommenschaft der Schnürleiber, Corsets, Reifröcke und ihrer Verwandten zur Nachfolge.

War hierin die weibliche Tracht in Uebereinstimmung mit der männlichen, so verlängerte sich im Gegentheil das Kleid nach unten zu, statt sich zu verkürzen. Bald umwallte das Kleid die Füße in weiter faltiger Masse, während der Mantel sich in der Hoftracht in eine an der Schulter befestigte Schleppe verwandelte, welche je nach Rang und Stand von Pagen oder Hofdamen nachgetragen, unter Umständen auch über den Arm gelegt wurde.

Auch die Bürgerfrauen, wenn ihre Mittel oder die obrigkeitlichen Kleiderordnungen es ihnen erlaubten, trugen ellenlang nachschleppende Gewänder, während der Rand von obenher mit immer wachsender Decolletirung bis gegen den Gürtel herabrückte. Nichts war allgemeiner als diese schleppende Stoffmasse um die Füße. Selbst die Künstler, der Maler wie der Bildhauer, konnten ihre Heiligen und Engel nicht mehr ohne dieselbe darstellen; weder Maria als Himmelskönigin noch Magdalena, wie sie hingegossen in Schmerz das Kreuz umklammert, konnte der Schleppe entbehren.

Es ist diese Stoff- und Faltenmasse um die Füße eine bekannte und charakteristische Erscheinung in der Kunstgeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts. Wir haben auch ihren Ursprung im Zeitcostüm zu suchen. Ja der Stil selbst, in dem diese Falten gebrochen und behandelt sind, ist nicht der Geschmack des Künstlers oder der Schule, der van Eyck'schen insbesondere, sondern ist von der Wirklichkeit abhängig. Es ist der Stil des Gewebes, der schweren Seide, des Sammets und der Brocatstoffe mit Gold und Silber, welche bei massig gedrängtem Stoffe in diese kurzen, tiefen, eckigen Falten brechen. In dieser Periode erst war es, daß die Seide, welche nun auch im Occident cultivirt und in Italien wie in den Niederlanden zu glanzvollen Prachtstoffen verarbeitet wurde, erneuert einen wirklichen Einfluß auf den ästhetischen Charakter des Costüms gewann, indem sie die malerische Seite in Vorzug brachte gegen die plastische. Diese malerische Seite wurde noch ferner begünstigt, oder umgekehrt die plastische wurde vollends geschädigt dadurch, daß nun die gemusterten Stoffe nicht mehr Ausnahme blieben, sondern wirklich Modetracht wurden. Die farbigen Seidenstoffe mit großblumigen, stilisirten Mustern, die dunklen Sammte mit brochirten Gold- und Silberornamenten oder mit Atlaszeichnungen, die bisher nur Altäre, Thronsessel, Baldachine, Wände bedeckt hatten, sie wurden nun die Kleiderstoffe der Damen von der Himmelskönigin und den irdischen Fürstinnen bis zu den reichen Bürgerinnen der niederländischen und deutschen Städte.

Noch ungünstiger war der plastischen Erscheinung die Ausbildung, welche die Kopftracht der Frauen in dieser Periode nahm. Dem freien Fall des Haares, den großgeschwungenen Locken der höfischen Zeit gegenüber zeigt sich jetzt das entgegengesetzte Bestreben, die Haare auf dem Kopfe zu sammeln; in Flechten werden sie um die Ohren gebunden oder mit Nadeln, Polstern und Kissen in mancherlei Gestalt vom Scheitel aufgethürmt. Aber diese Tendenz geht noch weiter, sie sucht die Haare unter Hauben zu verbergen und um dies gründlicher zu thun, werden die Haare von der Stirne und den Schläfen wegrasirt.

Demgemäß galt damals eine hohe Stirn im Frauenantlitz für eine Schönheit. In Folge dessen, da die Haare aufhörten ein Schmuck zu sein, mußte die Frau den Ersatz in der übrigen Kopftracht, in den Schleiern, Hauben und Hüten suchen, die denn auch zu keiner Zeit, selbst nicht in jener Periode, die der französischen Revolution vorherging, eine mannigfaltigere und abenteuerlichere Gestaltung annahm.

Man findet insbesondere am burgundischen Hofe Philipps des Guten und Karls des Kühnen, der damals dieselbe Rolle in der Mode



Fig. 12. Burgundisch-französische Hoftrachten. 15. Jahrhundert.

spielte wie bis in den jüngsten Tagen der französische Hof, aus Wülsten und Kissen, aus Drahtgestellen mit künstlich geordneten Schleiern und Tüchern oder mit zuckerhutartigen Aufsätzen, von deren Spitzen die Schleier bis auf den Boden fallen, so absonderlich geformte und so großartige Gebäude, daß der Kopf als Träger völlig darunter verschwindet und das Gesicht wie der unbedeutendste Theil erscheint. Dazu fehlte es nicht an bunten Farben und überreichem Goldschmuck. Die ästhetische Wirkung ist demnach die entgegengesetzte von dem, was sie

sein soll: statt daß die Kopftracht die Schönheit des Gesichtes und seine lebendigen Reize hebt wie ein guter Rahmen das Bild, läßt es dieselben verschwinden und die Nebensachen, den Rahmen, bewundern oder anstaunen.

Betrachtet man sich nun die Gesammterscheinung der Dame in dieser Zeit von Kopf zu Fuß oder eigentlich über beide hinaus, denn die Dame endete ja nicht mit Kopf und Fuß, die riesigen Hauben, das Gesicht ohne Haar, die enge Schnürung der Büste, mit der Taille hoch oben, die Fülle des bunten Stoffes, dessen große Muster jede Linie überschneiden, die ellenlangen Schleppen und so manche andere Absonderlichkeiten, so wird man wohl wenig Ursache zu ästhetischem Wohlgefallen finden. Die Plastik, welche weiche Formen und fließende Linien verlangt, sucht hier vergebens nach brauchbaren Motiven. Dagegen scheinen alle Bedingungen der malerischen Seite günstig und es weiß auch die Malerei dieser Zeit dasjenige, was das Costüm Gutes bietet, wohl zu verwerthen. Aber der Genuß ist kein reiner und ungetrübter; die malerische Erscheinung ist gestört und verdorben durch die Bizarrerien der Formen. Davon nun zu befreien, das war die Aufgabe der nächstfolgenden Periode, und sie erfüllte diese Aufgabe auch mit einiger Gründlichkeit.

4. Das malerische Costüm vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert.

Wir stehen mit unserem Gegenstande an der Scheide des fünfzehnten Jahrhunderts, am Beginne einer neuen, der modernen Zeit. Wir haben die alte verlassen in einem Zustande der Auflösung mit den sprießenden Keimen des neuen Jahrhunderts. Das Mittelalter steht an seinem Ende und eine bunte Welt der mannigfachsten, barockften, sich widersprechenden Formen begleitet seinen Untergang. Es gilt nun, der Welt in ihrer äußeren Erscheinung wieder Zucht, Ernst Würde und Charakter zurückzubringen.

Die moderne Zeit beginnt mit Erschütterungen, die aber minder die Auflösung des Alten, als das Werden des Neuen bedeuten. Auf allen Gebieten, in der Kunst, in der Wissenschaft, in der Religion, in der Sitte, im staatlichen Leben vollzieht sich ein Umschwung, mehr oder minder ruhig oder gewaltsam. Im deutschen Reich strebt man nach einer Reformation an Haupt und Gliedern, und diese Reformation erfolgt an Haupt und Gliedern, an dem Menschen vom Kopf bis zu den Füßen. Die Toilette, die Kleidung machen den Umschwung vollständig mit. Sie legen die Narrheiten ab, das Absonderliche und Ungeziemende, das Fesselnde und Beengende, und gewinnen in der That, für eine gute Weile wenigstens, jenen Charakter des rein Malerischen im Gegensatz zu der plastischen Erscheinung der antiken Welt, der die Costüme dieser Zeit zur Passion der Historienmaler und zu den beliebtesten Motiven künstlerischer Maskenfeste gemacht hat.

Das großartige, wunderbare Ringen dieser Epoche auf allen Gebieten der Cultur strebt vor allem nach Freiheit, nach Entfesselung von den allmälig versteinerten, jedes Leben beengenden Schranken des Mittelalters; es strebt dahin mit männlicher Kraft und männlicher Würde. Und dieses sind auch die Eigenschaften, welche das Costüm der Periode der Reformation und der Renaissance auszeichnen: statt der alten Enge des fünfzehnten Jahrhunderts eine gewisse Freiheit, welche nothwendig ist zu dem rein malerischen Charakter, sodann Fülle und Würde, welche wieder das Männliche der Erscheinung bedingen. In dieser letzteren Beziehung ist es charakteristisch, daß die weibliche Tracht zum Theile nach der männlichen sich richtet und ihre Eigenthümlichkeiten annimmt, umgekehrt wie in der höfischen Periode, in der Zeit des Minnedienstes und der Frauenherrschaft, das männliche Costüm weiblichen Charakter trug. In der Reformationsepoche ist es der Mann, welcher in allen Dingen vorangeht und der Zeit den Stempel giebt.

Betrachten wir uns zunächst den Kopf eines Mannes, der wohl auf sich zu erkennen geben wird, was in ihm vorgeht. In kaum zwei Jahrzehnten sind alle die seltsamen, irregulären Formen von Hüten und Hauben und Turbanen verschwunden; schon um die Mitte des zweiten Jahrzehnts im sechzehnten Jahrhundert deckt nur noch eine einzige Art von Kopftracht das männliche Haupt, das Barett. Allerdings war es vielgestaltig genug und diente bald durch Stoff, Form und Farbe, durch seine Zierden, durch Federn und Schmuck, oder auch durch die Art es aufzusetzen jedem Stande in seiner ihm gerechten Weise, dem Fürsten und dem Bürger, dem Geistlichen der Reformation und dem wild ausgelassenen Landsknecht. Immerhin aber war es eine und dieselbe Kopftracht, die noch in einer kleinen netzartigen Haube, welche das Haar unmittelbar einschloß, der Calotte, eine Ergänzung fand. Auch das Haar unterwarf sich fast einer Mode. Die Leute, welche gegen 1520 schon gereifte oder alte Männer sind, zeigen in ihren jugendlichen Portraits lange oder gekrauste, wohl ge-

pflegte Locken, so Dürer, so auch Kaiser Maximilian; um die genannte Zeit aber sind alle Locken gefallen; das Haar ist über der Stirne und im Nacken ziemlich kurzweg in gerader Linie abgeschnitten, eine Tracht, die man die Kolbe nannte. Dafür aber ist der Bart, den fast das ganze Mittelalter mißachtete, sich seiner Männlichkeit bewußt geworden, und zum ersten Male seit Jahrhunderten erscheint er wieder als Vollbart, wenn auch in den meisten Fällen unter dem Kinn geradeweg



Fig. 13. Würdige Herren der Reformationszeit.

geschnitten. Das leichte Barett, das einfach gekürzte Haar, der breite, volle Bart, dazu meistens Physiognomien, die vom Drang der Zeit zu reden wissen, das alles giebt den Köpfen dieser Zeit den Ausdruck trotziger und bewußter Männlichkeit.

Ihn erhöht noch dasjenige Kleidungsstück, welches man als das charakteristische für diese Epoche betrachten muß, die Schaube. Die Schaube ist, wenn man will, eine Art Paletot von Kniclänge, ein weiter Rock, der schon im fünfzehnten Jahrhundert sein Vorbild findet

seit der Zeit, als der Mantel außer Gebrauch kam. Vorn offen, legen sich die Seiten übereinander; ein breiter Kragen von edlem Pelz oder Sammt deckt die Schultern; die Aermel sind weit und bequem; nichts mehr von Enge, nichts mehr von barockem Schnitt; kostbar oder ernst, breit in seiner Form, verleiht er dem Manne stattliche Würde. Ihn trägt der Fürst und der Vornehme von Sammt und Seide und edlem Pelz, nicht selten auch von Goldstoff, in kräftigen Farben; ihn trägt der Rathsherr, der Bürger einfacher, bescheidener und dunkler. (S. Fig. 13.)

In der Allgemeinheit ihres Gebrauches vermag die Schaube dem männlichen Geschlechte der Reformationszeit den Hauptcharakterzug zu geben, nicht selten aber hat sie eine gar leichte Decoration der übrigen Kleidung zu decken, denn die stürmischen, nach Freiheit ringenden Zeiten, ein Geschlecht von Kriegsleuten, Soldaten von Beruf wollen dem phantastischen Schmuck nicht ganz entsagen.

Wir haben zuletzt gesehen, wie das männliche Costüm sich in Jacke und Beinkleid mit der Tendenz der möglichsten Enge ausgebildet hatte und die Beinbekleidung in zwei langen Schnäbeln oder spitzen Schnabelschuhen endete. Diese verwandelten sich um das Jahr 1500 fast plötzlich in ihr Gegentheil, in niedrige, platte Schuhe, die vorn handbreit endigen. So vermochte der Landsknecht mit bequemem, breitem Fuß zu marschiren, aber auch sonst machte er es sich bequem. Er mußte es vor allem sein, den die lästige Enge hinderte, und so mag er in dieser Beziehung als die treibende Kraft der Mode gelten. Wo ihn die Enge quälte und belästigte, vor allem am Ellbogen, am Schultergelenk, an Schultern und Hüften, da machte er einfach Einschnitte und schaffte Luft. Bald wurden die Oeffnungen mit faltigem, andersfarbigem Stoffe unterlegt, und so wurde Zierde, was ursprünglich Nothbehelf war. Die Zierde, malerisch, wie sie unter Umständen sein konnte, verpflanzte sich nun über die ganze Kleidung vom Barett bis zu den Schuhen und nahm statt der einfachen geraden Einschnitte allerlei zierlichere und künstlichere Formen an. Nach wenigen Jahren

konnte sich niemand mehr dieser Schlitzmode entziehen, aber es ist selten, daß wir den gesetzten Bürger oder den vornehmen Herrn ihr in irgend auffallender Weise huldigen sehen.

Dagegen war sie so recht die Freude und der Stolz des Landsknechts, der, von Land zu Land, von Krieg zu Krieg ziehend, alle Tage bereit sein Leben in fremdem Dienst für geringen Sold in die Schanze zu schlagen, nur zu geneigt war, für alle Gefahren und Mühseligkeiten seines Lebens sich mit dem Vergnügen des Renommisten, mit der Eitelkeit und der abenteuerlichen Phantasterei seiner Kleidung zu entschädigen. Den höchsten Grad erreichte diese ihre abenteuerliche Kleidung jedoch erst nach der Mitte des Jahrhunderts, da sie selber, die Landsknechte, schon als Stand verwildert waren. Damals stopften sie die ganze Kleidung, die sie in senkrechte Riemen zerschnitten, mit hundert Ellen dünnen Stoffes aus, der aus den Oeffnungen in Faltenmassen heraustrat und um die Arme und Beine bis zu den Füßen herab umherflatterte — ein Schrecken aller ehr- und achtbaren Leute.

Dasjenige, was von dieser ihrerseits wieder abenteuerlichen Kleidung auf den ehrsamen Bürger und den Mann von Stand und Rang überging, brachte ihnen wenigstens volle Befreiung von der lästigen Enge und jenen malerischen Charakter, der das Costüm der Reformation auszeichnet. So viel nahm davon auch die Frauenkleidung an.

Es ist schon gesagt worden, daß die weibliche Kleidung dieser Zeit sich in gewisser Weise nach der männlichen richtete. Dies bezieht sich vorzugsweise auf die Kopftracht. In den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ist das Barett, wenigstens in Deutschland, die fast einzige Kopfbedeckung aller edlen Frauen und aller Bürgerinnen, die mit der Mode gehen. Die Damen des französischen Hofes tragen schon um das Jahr 1500 eine in der Form äußerst schlichte, farbige, goldgestickte Haube. Alle die kolossalen und barocken Kopftrachten der burgundischen Moden sind völlig verschwunden. Aber das Haar ist damit noch nicht zur Freiheit gekommen: unter dem Barett

bindet es noch ein goldenes oder farbiges Netz, und nur zuweilen stehlen sich an den Schläfen ein paar Locken heraus. Auch die übrige weibliche Kleidung legt alles Widernatürliche ab, die Taille rückt eher zu auffallender Länge herunter, die Kleider werden von den Füßen her verkürzt, die Schleppen verschwinden, und da auch der Stoff leichter, minder dick und unbiegsam gewebt wird, so fällt er in freien Falten von den Hüften herab. Obwohl es auch in dieser Zeit Sitte wird, daß die Dame das obere Kleid mit der linken Hand zur Seite in die Höhe hebt, um das untere sichtbar zu machen, so wird die plastische Wirkung der Falten doch durch die Lebhaftigkeit der Farben, die eingewebten Muster, durch vielfachen Besatz von Bändern und anderem Stoff, so wie durch überaus reichlichen Goldschmuck an Kopftracht und Hals, an Schultern und Brust wieder aufgehoben. So macht die Dame dieser Zeit, wie man das auf unzähligen Bildern sieht, eine freie, wohlgefällige, zugleich reiche und malerische Erscheinung. (S. Fig. 14.)

Der Höhepunkt dieses Costüms ist das Jahr 1530, das Jahr des Reichstages von Augsburg, in bemerkenswerther Weise also zugleich der Höhepunkt der gesammten reformatorischen Bewegung. Wie diese sich eine Weile constant erhält, etwa bis gegen die Mitte des Jahrhunderts bis zur Ueberwindung der protestantischen Fürsten bei Mühlberg oder bis zum Religionsfrieden, so ist es auch mit dem Costüm. Dennoch vermag man bereits in leisen Zügen ästhetisch wie moralisch die Tendenz der nachfolgenden Periode, der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zu erkennen.

Die Tendenz dieser Zeit ist die Reaction, sei es die eigene Erschlaffung nach der Aufregung der reformatorischen Kämpfe, sei es der Widerstreit und die erneute Erhebung der alten Religion. Die Reaction ruft Erstarrung, die Erstarrung Manierirtheit hervor, und so zeigt das Costüm, die Mode, statt der vorausgegangenen freien Männlichkeit, aufs neue manierirte, unnatürliche Formen, die den menschlichen Körper nicht bloß versteifen, sondern völlig entstellen. Die Kunstgeschichte lehrt ja auch, daß dies die Epoche der barocken Renaissance

ist, die Epoche der Manieristen unter den Malern in Italien, wie in Deutschland und in den Niederlanden.

Aber die neuen Modeformen haben nicht bloß ihre ästhetische, sondern auch ihre moralische Seite. Der Sturm und Drang der Reformation, der Anbruch der modernen Zeit war wie ein Rausch über die Leute gekommen und dem Rausche folgte die Ernüchterung. Es lag ja auch schon in der reformatorischen Bewegung selber die morali-



Fig. 14. Deutsche Damen der Reformationszeit. (Patrizierinnen.)

sirende Tendenz, welche die Geistlichen umsomehr mit ihren Predigten förderten, als mit dem Religionsfrieden die weltgeschichtlichen Momente in den Hintergrund traten. Da schlug es, nach der Auflösung von Zucht und Sitte im fünfzehnten Jahrhundert, wie ein Schuldbewußtsein in das Gewissen. Was die frühere Zeit an Schönheit den Blicken enthüllt hatte — und es war viel gewesen —, das wurde nun ängstlich

zugedeckt. Man kann es an den Bildern fast von Jahr zu Jahr verfolgen, in gleicher Weise bei Männern wie bei Frauen, wie Jacke und Leibchen langsam wieder zum Halse aufwachsen und einen kleinen, gestickten Hemdkragen vor sich hertreiben, bis der Hals völlig mit einem steifen Kragen der Kleidung zugedeckt ist. Der Hemdkragen, der nun unter Kinn und Ohren sitzt, versteift sich, wird gekrauset und nimmt endlich die wohlbekannte Form der großen spanischen Kröse oder des Mühlsteinkragens an, auf welchem der Kopf liegt wie das Haupt des Johannes auf der Schüssel der Herodias. (S. Fig. 15 u. 16.)

Die Gestaltung dieser Halstracht hatte nun weitere Folgen für den Kopf, insbesondere den männlichen. Die große Krause, die sich dicht unter Kinn, Ohren und Hinterkopf schob, konnte unmöglich einen Vollbart oder ein längeres Haar dulden. Das Haupthaar wurde in Folge dessen über den ganzen Kopf kurz geschoren und der Bart in gleicher Art gestutzt oder auf einen Knebelbart und einen spitzen Kinnbart beschränkt. Bei dieser Stutzung und Versteifung konnte sich auch das freie, luftige Barett nicht halten; es verwandelte sich in ein steifes Hütchen von Seide oder Sammt.

Aehnlich erging es dem weiblichen Kopf. Die große Kröse, welche die Dame trug wie der Mann, die Fürstin wie die Bürgerin, litt keine freien Locken, wenn sie auch sonst in der Tendenz der Zeit gelegen wären. Das Haar mußte sich daher wieder auf dem Kopfe sammeln, mitunter in ganz kleinen Frisuren, mitunter hoch gethürmt, zuweilen auch mit einem ganz kleinen seidenen Federhütchen — wie ein Apfel groß — oder mit jener wohlbekannten Stirnhaube, die nach der unglücklichen Königin von Schottland benannt ist. Mindestens kam das Haar wieder zu Ehren und wurde nicht, wie ein Jahrhundert früher, unter Hauben, Tüchern und Schleiern versteckt. Ein schönes Haar galt wieder als Schmuck, ja das rothe und blonde Haar wurde die Vorliebe und so sehr von Italien bis nach Holland und England die allgemeine Mode, daß, wer es nicht besaß, es doch zu erwerben oder herzustellen trachtete, sei es durch falsche Haare, sei es durch

Färbung und Beizung. Letztere, keineswegs angenehme Procedur der Toilette, in welche wir durch Bild und Schrift hinlänglich eingeweiht sind, wurde besonders von den Venetianerinnen so sehr geübt, daß man wohl berechtigt ist, die wunderschönen goldenen, blonden oder röthlichen Haare der Damen auf den Bildern Palmas, Titians und ihrer Zeitgenossen für künstlich gefärbt zu halten. Aus der gleichen Vorliebe stammen die blonden italienischen Madonnen dieser Zeit.



Fig. 15. Versteifte Frauentracht nach der Reformation. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Uebrigens hielten sich die Italiener und Italienerinnen, so weit sie nicht damals unter spanischer Herrschaft standen, am freiesten von allen manierirten Modeformen.

Diejenige Nation, welche in dieser Zeit voranging und die Moden dictirte, war die spanische. Sie stand unter Karl V. und Philipp II. auf dem Höhepunkte der Macht, und ihr Einfluß, der damals entschieden der erste in den Weltbegebenheiten war, wurde noch durch die religiöse Restauration in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhöht.

Aber die Tendenz der Versteifung war bei ihr schon früh eingetreten, unmittelbar nach der Niederwerfung der liberalen und religiösen Bewegungen in der Schlacht bei Villalar. Dieses Ereigniß mit seinen Folgen auf dem Gebiete der Politik und der Cultur hatte dazu wohl eben so sehr beigetragen wie der spanische Charakter überhaupt, dessen vorwiegender Zug, wenigstens damals, in Stolz, Aufgeblasenheit und vermeintlicher Würde bestand. Die Grandezza schaffte sich ihre Modeformen, denen damals die ganze vornehme Welt Europas folgte. Nur in Deutschland stießen dieselben auf ernsteren Widerstand.

Es ist bereits erwähnt worden, wie in Deutschland die bunte, geschlitzte Tracht des Landsknechts sich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in die wilde Pludertracht, welche hundert Ellen Stoffes und mehr auf einmal für den Anzug zu verwenden wußte, entartet war. Diese Kleidung, bei der alles um den Leib vom Kopfe bis zum Fuße flatterte und schlotterte, diese Verwilderung der malerischen Freiheit war nun freilich der feinen Welt ein Gräuel, wenn es auch in Deutschland Leute genug gab, bürgerlichen wie ritterlichen Standes, denen sie Vergnügen machte. Nichtsdestoweniger waren die spanischen Moden, welche man auch in Frankreich und England wie an den deutschen Höfen trug, nicht minder grotesk, nur folgten sie einem anderen Prinzipe. Breit, massig, ungeheuerlich, maßlos waren die einen wie die anderen, nur was die deutsche Mode in flatternder Fülle suchte, das machte die spanische mit dicken Wulsten, Puffen und Polstern, welche den Leib umgaben. Die Kleidung des Spaniers war gespannt, tricotartig anliegend vom Kopfe bis zum Fuße, aber um die Schultern und die Arme, um die Hüften und die Oberschenkel legten sich dicke Polster, die mit Werg, Wolle, Kleie oder Weizen ausgestopft waren, und von der Brust zog sich ein gleiches Kissen, der sogenannte Gänsebauch, wie man ihn in Deutschland nannte, bis tief herab. Nimmt man nun das kurzgeschorene Haupt mit aufsträubendem Stoppelhaar und die breite schlangenwindige Ringkrause dazu, ferner das kurze, eben auf dem Rücken liegende „Mäntelchen von starrer Seide“, das

zu diesem Costüm gehörte, so haben wir in dem Spanier dieser Zeit eine höchst sonderbare Figur: spitz und gespannt an Füßen und Beinen, sonst an allen Gliedern aufgedunsen und aufgeschwollen, steif und gezwungen, affectirt und manierirt. Aber gerade diese gespreizte, unbequeme, ästhetisch widernatürliche Figur paßte vortrefflich zu dem steifen, ceremoniösen, geschraubten Etiquettenwesen, das der spanische Hof von damals in Mode brachte.



Fig. 16. Französische Herren aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Diese Erscheinung des Mannes fand ein vortreffliches, durchaus entsprechendes Seitenstück in seiner Dame. Der Kopf bei beiden war durch die gemeinsame Tracht der Kröse nicht unähnlich, und ebenso hatten Leib und Arme mit den Puffen und Kissen fast gleiche Bildung erhalten, nur daß sich statt des Gänsebauches mit gespannter Taille

vorn eine Schneppe herabsenkte. Die Aehnlichkeit war um so auffallender als die Decolletirung fast ganz aus dieser Zeit verschwunden war. Dagegen bot die untere Hälfte der weiblichen Kleidung ein ganz entgegengesetztes Bild, indem hier an die Stelle der Puffen und Wulste — es war zum ersten Male in der Geschichte der Trachten — der wirkliche Reifrock trat. Man nannte ihn damals Vertugalla, was gallische Tugend bedeuten soll. Ursprünglich ein Rock von Filz, verwandelte er sich in eine Korbgestalt von eisernen Reifen. Seine Gestalt war nicht minder grotesk, ja unschöner noch, als wir selbst sie erlebt haben. Anfangs trug dieser Reifrock das faltenlos darüber ausgespannte Kleid in Form einer Glocke oder geradlinig in Form eines Trichters, bald aber nahm er die Gestalt einer Tonne an und stand von den Hüften wie eine Scheibe horizontal ab, so daß die Dame ihre Arme darauf ruhen lassen konnte, wie auf den Lehnen eines Sessels. Das war nun freilich keineswegs eine ästhetisch schöne Figur: unten eine mit Seide, Sammt oder Goldstoff überzogene Tonne, sodann eine Fülle von Kissen, welche die Grundgestalt ihres Inhaltes nicht mehr errathen ließen, endlich der große Ringkragen mit einem nun außer allem Verhältniß gerathenen Köpfchen. Nichtsdestoweniger trug dieses spanische Costüm über das deutsche gegen das Jahr 1600 allgemein den Sieg davon. (S. Fig. 17.)

Aber kaum zum Siege gekommen, sah es sich auch bereits wieder von der Strömung einer neuen Zeit erfaßt. Die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hatte der Reaction gehört und unter ihrem Einfluß und in ihrem Geiste waren Versteifung, Manierirtheit und Unnatürlichkeit die Charakterzüge der Cultur und des Costüms geworden. Mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts ermannte sich wieder die Strömung der modernen Zeit, welche mit der Reformation zum Durchbruch gekommen war. Führte sie politisch in Deutschland zum dreißigjährigen Kriege, in den Niederlanden zur endlichen Erringung der Freiheit, in England — etwas später allerdings — zur Revolution, so schuf sie in Frankreich eine Sprache, eine Literatur und ein neues

gesellschaftliches Leben, entfesselte überall die Sitte von Zwang und Ceremoniell und führte, wie die manierirte Kunst durch Rubens, so auch das Leben selbst zur Natur zurück.

Demgemäß konnte es nicht ausbleiben, es mußte das Costüm sich ebenfalls umwandeln, es mußte sich aller spanischen Steifheit und



Fig. 17. Damen im Reifrock. (Vertugalla.) Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Geschwollenheit entledigen, es mußte sich frei machen und zu einer gewissen Natürlichkeit zurückkehren. Indem dies aber gleichzeitig mit der großartigen Erhebung der Malerei durch Rubens geschah, gleichzeitig mit dem unabhängigen Sinne und dem abenteuerlichen Geiste des großen Krieges, nahm das Costüm in seiner wiedererlangten Freiheit jenen malerischen Charakter an, der gerade die Trachten dieser Epoche, neben

jenen der Reformationszeit, bei allen Malern und Costümfreunden so überaus beliebt gemacht hat. Freilich geschah das nicht, ohne daß die Verwilderung des Krieges auch verwilderte Erscheinungen in der Trachtenwelt schuf, wie denn diese Zeit ein ganz eigenes Geschlecht von Stutzern hervorrief, Messieurs Alamode genannt, die eben in der groteskesten Wildheit ihres Aeußern das Löwenthum der Mode repräsentirten. Man kennt sie aus einer Reihe allerdings heute sehr selten gewordener fliegender Blätter. (S. Fig. 19.)

Man würde aber irren, zu glauben, daß die neue Zeit völlig andere Kleidungsstücke geschaffen habe. Sie knüpft an das Vorhandene an, an die spanische Tracht, ändert sie um und bringt höchstens einzelne Stücke aus dem Gebrauch des niederen Volkes in die vornehme Mode, eben wie sich so mancher kühne Glücksritter damals aus dem untersten Stande zu hohen Ehren emporschwang. Man kann die Aenderungen im Geiste der neuen Zeit Schritt um Schritt verfolgen, bis jenes freie, malerische und doch elegante Costüm fertig ist, das wir in unzähligen Portraits von Rubens, Van Dyck und ihren Zeitgenossen und in so vielen Kupferstichen und Zeichnungen bewundern.

Beginnen wir wieder mit dem Kopfe, so mußte wohl zuerst die Unbequemlichkeit der großen, steifen Krause zum Bewußtsein kommen. Sie verändert sich in zweierlei Weise. Ein Mal sinkt sie einfach, wie sie ist, auf die Schultern und macht den Hals einigermaßen frei. Zum anderen erhält sie einen Stellvertreter in einem schlichten, mit Spitzen ringsum besetzten Kragen, der Anfangs noch mit Draht, Fischbein und Stärke steif und gerade abstand (s. Fig. 17), dann aber ebenfalls sich auf die Schultern senkt und nicht einmal die Stärke behält. Dazu kam etwas später mit den wallonischen Reitern der wallonische Kragen von schlichter Leinwand. Nur alte Damen behielten noch länger die Krause, und außerdem blieb sie in der Volkstracht und bei protestantischen Geistlichen, die vor Zeiten so sehr dagegen eiferten, selbst bis ins neunzehnte Jahrhundert.

Der Fall der Kröse hatte aber eine andere höchst bedeutsame Folge. Damit war dem Haare, das bis dahin kurz geschoren oder in Frisuren auf dem Scheitel gesammelt werden mußte, die Freiheit wieder zurückgegeben. Es konnte sich senken und wachsen, und schon im zweiten und dritten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts sieht man unter den eleganten Damen höchst reizende Lockenköpfe, bei denen zwar die Kunst nachgeholfen hat, aber doch von durchaus natürlichem und anmuthigem Arrangement. Das Gleiche geschieht bei dem Manne, er läßt das Haar wachsen und bald um die Schultern über den Spitzenkragen herab in reichen Locken wallen, welche die große Perrücke vorahnen lassen. Man hätte dasselbe vom Bart erwarten sollen, für den die Bedingungen nicht minder günstig scheinen, aber gerade die Lockenfülle ist ihm hinderlich. Vollbart und langes Haar sind des Guten zu viel für einen eleganten Kopf. Der Bart muß sich daher mit den bekannten Formen des Wallensteiners und des Henri quatre begnügen. Später verläßt er auch gänzlich Kinn und Unterlippe, bis endlich unter der Ueberfülle der Allongeperrücke auch der letzte Rest von der Oberlippe verschwindet. Das war aber schon gegen den Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts. (S. Fig. 18 u. 19.)

Zu diesem Lockenkopf, der allerdings zuweilen struppig und verwildert genug erscheint, gesellt sich nun der breitkrämpige Filzhut mit seinen Federn und seiner mannigfachen Gestaltung, wie er bereits geschildert worden. In bescheidener Gestalt tragen ihn auch wohl die Damen, doch findet man in den meisten Fällen das Haar frei oder nur mit bunten Federn verziert oder mit einem frei flatternden Schleier überwallt: das Eine so malerisch wie das Andere.

Wie der Kopf sich von der Kröse zu befreien hatte, so der Körper von den Puffen, Polstern und vor allem dem Reifrock. Den letzteren legen bald nach dem Jahre 1600 alle eleganten Damen wieder ab, das Kleid fällt weit in langen Falten von den Hüften herunter und gewinnt selbst wieder eine kurze Schleppe. Nicht so schnell sind die Polster von Schultern und Armen abgelegt; man findet ihre Spuren

noch in den dreißiger Jahren. Aber das Ausgestopfte, Stramme und Ausgespannte hat sich in eine freie, offene, bauchige Masse verwandelt, welche an die Schlitztracht erinnert, wie sie hundert Jahre früher in Mode war. Auch die Decolletirung beginnt aufs Neue mit dem Aufhören der Vermummung und der Spitzenkragen senkt sich mit dem Ausschnitt des Kleides, den er begleitet, herab. (S. Fig. 18.)

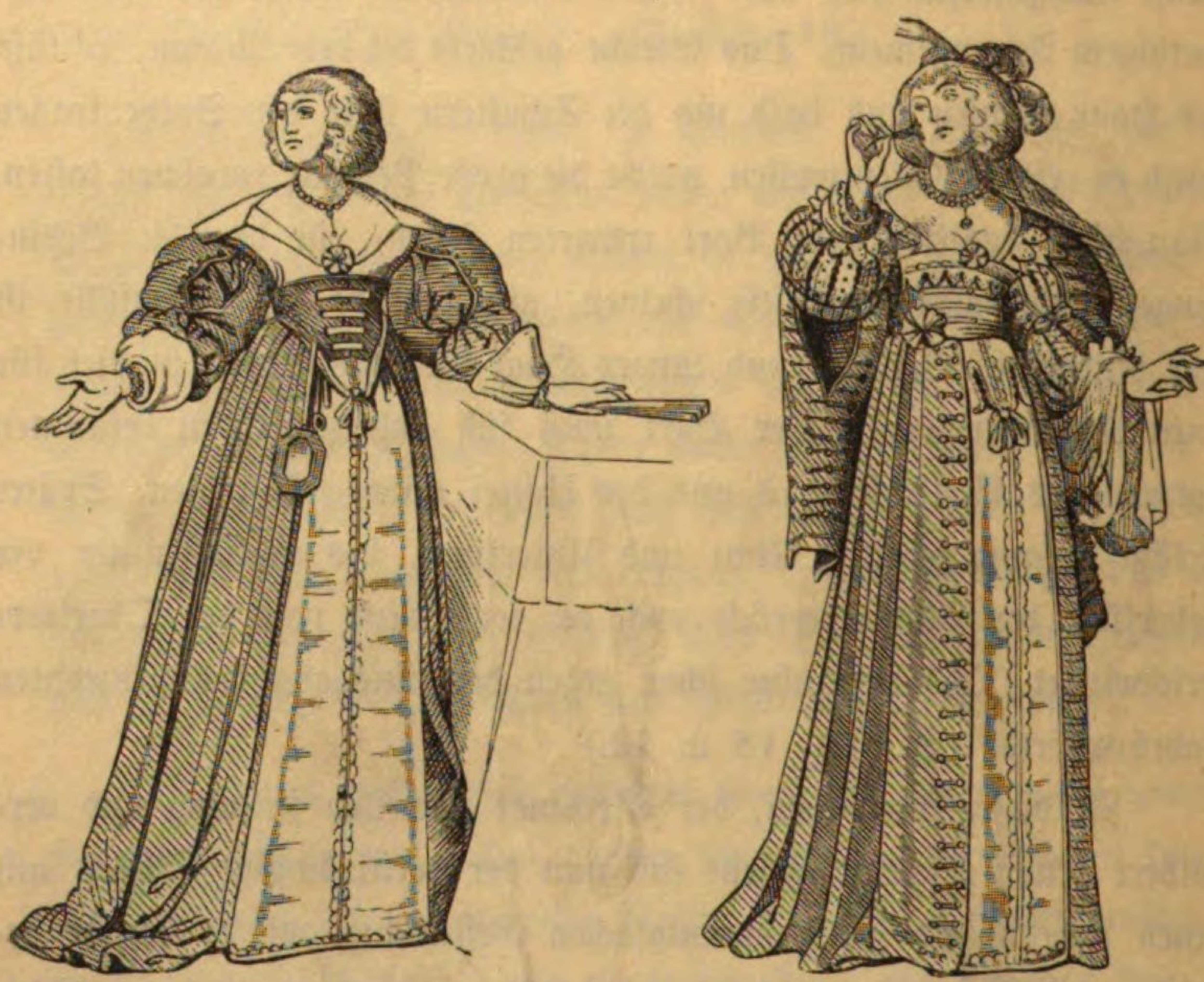


Fig. 18. Damen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges (1630—1640).

Die weibliche Erscheinung dieser Zeit gewinnt an elegantem, edlem und künstlerischem Ausdruck noch besonders dadurch, daß die bunt gemusterten Stoffe fast ganz aus der Mode kommen. Man trägt die Kleider wohl mehrfarbig, aber aus verschiedenen Stoffen nach dem Schnitt vereinigt. Daneben ist Schwarz als Sammt und Seide in besonders häufigem Gebrauch, alsdann aber stets mit weißem Kragen, Manchetten und Spitzen und gewöhnlich auch mit reichem Goldschmuck von Ketten, Medaillons und Gehängen vereinigt. Auch Putz von

Schleifen, Bändern und Rosetten wurde reichlich vom Kopf bis zu den Schuhen und Stiefeln der weiblichen wie der männlichen Kleidung hinzugefügt.

Schneller noch als die Frau wurde der Mann mit der Umpolsterung seiner Glieder fertig. Er ließ den Inhalt hinweg, behielt aber den weiten Stoff und schlitzte Aermel und Brust wieder auf in einem langen Schnitt und ließ das Hemd oder farbigen Stoff heraustreten.



Fig. 19. Elegante Herren zur Zeit des dreissigjährigen Krieges (Verwildertes Costüm).

So verwandelte sich die Jacke oder das Wamms in einen kurzen Schoßrock, dessen Form auch das Ledercollet des Reiters annahm. Auch das Beinkleid wurde weit und faltig, doch ging es nur bis über das Knie. Die radicalste Veränderung machte hier aber der Stiefel durch, welcher bei dem Kriegsmanne an die Stelle des Schuhes trat

und zwar in nicht minder grotesker Gestalt wie die des Hutes. Weit und faltig schlotterten gewaltige umgekrämpte Stulpen um die Beine, die, was das Merkwürdigste ist, in ihrer Weite mit Spitzen umzogen oder ausgefüllt wurden, gewiß eine höchst unangemessene Verwendung dieses überaus zarten Schmuckes in Verbindung mit dem schweren und harten Leder. Aber der Kriegsmann machte auch sonst den mannigfachsten Gebrauch davon am Wamms, am Collet, an der Degenkoppel, und die elegante Welt folgte ihm darin, wie denn auch der sporen- und spitzengeschmückte Stulpstiefel damals in allen Ländern und aller Gesellschaft salongerecht wurde; aber eben nur so lange, als der Krieg dauerte. So wie der Friede geschlossen ist, kehren Schuh und Strumpf wieder in ihr Reich und Recht zurück, der Stiefel verschwindet aus der modischen Welt und läßt nur die Spitzen, welche seine Stulpen ausfüllten oder begleiteten, fest wie angeklammert um das Knie herum am Strumpfe zurück.

Wie es dem Stiefel geschah, so hatte die neue Zeit, welche mit dem Ende des Krieges um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eintrat, überhaupt die Aufgabe, mit den Ausgeburten des Krieges aufzuräumen. Es geschah das aber nicht, ohne den malerischen Charakter in seiner Freiheit zu schädigen.

In der neuen Periode ist ein Umstand wesentlich zu beachten. Von diesem Momente an ist es Frankreich, welches die unbedingte Führerschaft in der Mode, im Geschmack, in der Kunstindustrie, eine lange Zeit selbst in der Literatur übernimmt. Waren die Moden am Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts spanisch, während der Zeit des dreißigjährigen Krieges ihrer Entstehung und ihrem Charakter nach deutsch, so werden sie nun unbedingt französisch. Frankreich trat damals in seine classische Periode der Literatur; während in Deutschland noch der Krieg tobte, hatte sich dort unter der Leitung des Hotel Rambouillet das feinste schöngeistige Gesellschaftsleben herausgebildet, und bald entwickelte sich auch eine außerordentlich reiche, zum Theil großartige Kunstbewegung, wie verwerflich auch immer ihre Prinzipien sein

mögen. So konnte es kommen, daß, während Spanien sich isolirte und abschloß, England noch in der Revolutionsperiode stand, Italien zerfiel und Deutschland an den Folgen des Krieges darniederlag, man nach wenigen Jahren schon sagen konnte:

Frankreich hat es weit gebracht, Frankreich kann es schaffen,
Daß so manches Land und Volk wird zu seinem Affen.



Fig. 20. Herren aus der Zeit Ludwigs XIV. (gegen Ende des 17. Jahrhunderts).

Aber die Richtung der Cultur in Frankreich war damals keineswegs eine glückliche. Frankreich adoptirte den Barockstil in der Kunst; Ludwig XIV. — denn dessen Zeit ist es, die in Rede steht — begründete den modernen Absolutismus und führte Etiquette und steifes Hofceremoniell wieder zurück. In Folge dessen ging der freie und anmuthige Gesellschaftston in die geschraubte Wichtigkeit und preciöse Gelehrsamkeit über, die man aus Molières Lustspiel kennt. Ludwig XIV.

liebte das Pompöse, Stattliche, äußerlich Großartige, da es sich aber mit der sonstigen Barockheit verband, so gesellte sich zur Pracht auch Hohlheit, Ziererei und Unnatur und dazu die äußerste Selbstzufriedenheit und Eitelkeit, die nichts anderes mehr gelten ließ. (S. Fig. 20.)

Das treffendste Symbol dafür, die Fahne der Zeit, ist die große Allongeperrücke, welche alsbald alle männlichen Köpfe so bedeckt, daß es fast für Anmaßung galt sein eigenes Haar tragen zu wollen. Der Naturalismus der vorausgegangenen Periode hatte das lange Haar und die Locken zurückgeführt. Während die Locken in Deutschland gegen das Ende des Krieges und noch nach demselben nur verwildern, genügte dem Franzosen nicht, was die Natur ihm gegeben hatte; er kommt ihr durch die Kunst zu Hilfe und aus der Nachhilfe, aus dem bloßen Bedarf und Nothbehelf wird eine Mode, eine Nothwendigkeit, der auf Bildern selbst Christus und die Apostel, ein Priamos und Paris unterworfen werden. Die Perrücke als Mode ist französische Erfindung und wurde von der Pariser Gesellschaft schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts getragen. Deutschland und die übrige Welt eroberte sie erst nach dem Kriege. Auch erreichte sie ihre großartigste Gestalt, wonach sie in eleganten Lockenrollen gewöhnlich mit dem einen Flügel vorn tief auf die Brust, mit dem anderen über den Rücken hinabfiel, erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts.

In dieser kolossalen Gestalt konnte sie unmöglich ohne Einfluß auf die übrige Kleidung bleiben. Den Hut verurtheilte sie zu unbedeutender Kleinheit und wies ihm später seinen Platz unter dem Arme an; den Bart, der anfangs sich noch auf der Oberlippe in zwei kleinen Restchen gehalten hatte, verdrängte sie gänzlich. Auch der Spitzenkragen konnte unter ihrer Verhüllung nicht bestehen, er verwandelte sich in ein Halstuch, das vorne mit einer großen Spitzenschleife herabfiel, und später in die Busenkrause, das Jabot. So sieht man überall ein glattes unendlich eingebildetes Gesicht, umrahmt und eingehüllt von einer Wolke, gleich der Sonne, oder, wie man mit mehr Selbstbefriedigung damals sagte, gleich dem Haupte des Löwen.

Nach einer ziemlich formlosen Uebergangstracht war zu dem etwas absonderlichen, man könnte sagen stilisirten Löwenkopfe in der Allongeperrücke zur Zeit Ludwigs XIV. ein Costüm getreten, das wohl prächtig aussah, aber keineswegs der Löwennatur entsprach, denn es war steif und unfrei. Mit straffen Kniehosen, seidenen Zwickelstrümpfen und Steckelschuhen entsprach es eher der Schule des Tanzmeisters und duldete nur wohlabgemessene, gut einstudirte Bewegungen.

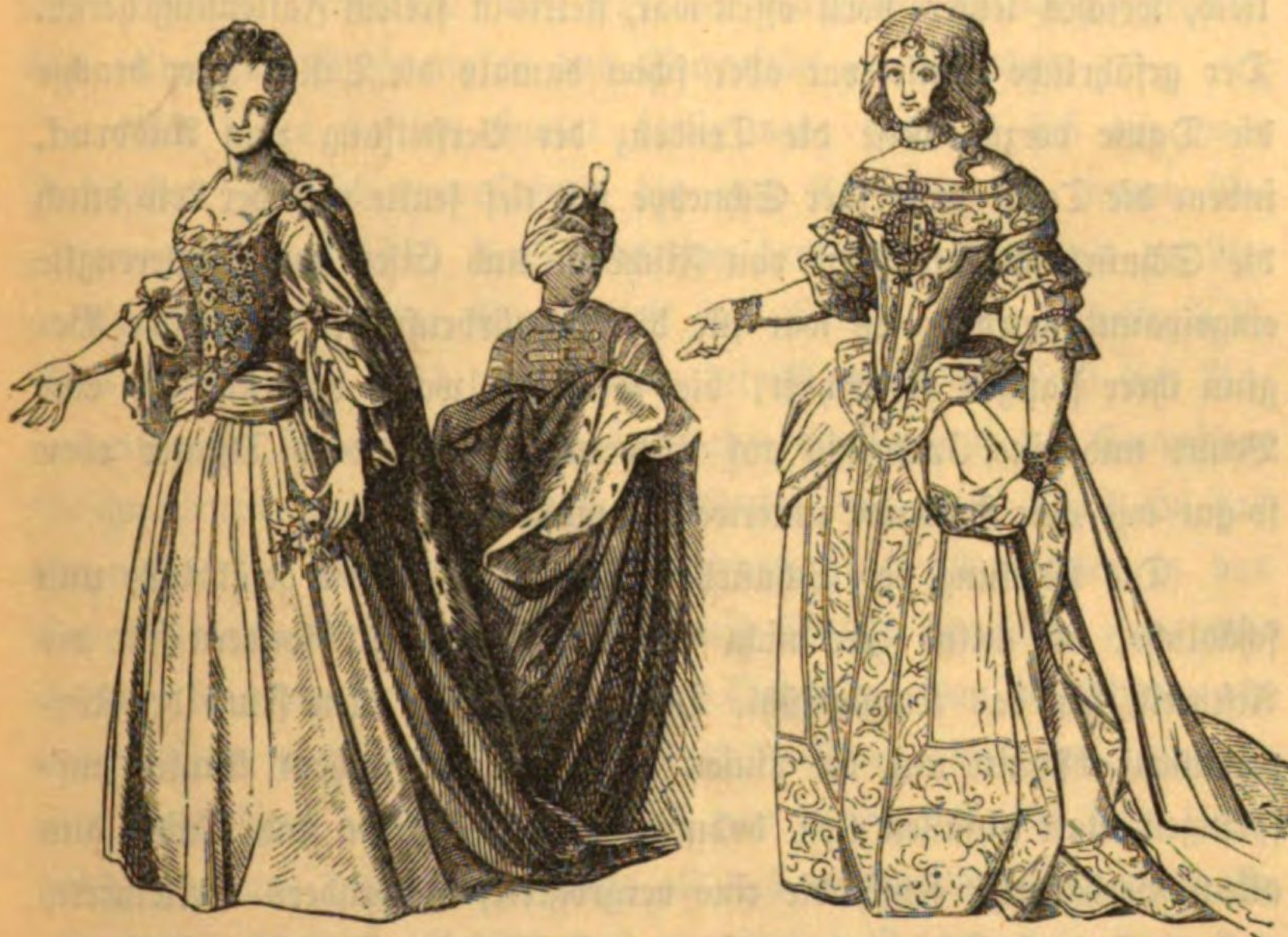


Fig. 21. Damen aus der Zeit Ludwigs XIV. (um 1670).

Das kriegerische Wamms, die offene Jacke hatte sich in das anliegende Justaucorps verwandelt, woraus später durch Verkürzung die geblümte Schoßweste wurde. Dazu war ein Oberrock getreten, so zu sagen eine obere Tunica, der sich während der Kriegszeit aus dem Bauernrock des Rekruten gebildet hatte, aber ziemlich mächtig von Gestalt mit weiten umgeschlagenen Aermeln und Taschen und wenn möglich reich mit Goldstickerei. Das ganze Costüm war einerseits wohl prächtig, von

einer gewissen Großartigkeit, andererseits aber auch gespreizt, steif und außerordentlich unnatürlich. Von der engen Beinbekleidung abgesehen, war alles aus seiner natürlichen Form gebracht. (S. Fig. 20.)

Das war nun auch der Hauptcharakterzug für das weibliche Costüm dieser Periode. Die Dame ging aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in die zweite hinüber mit einer Tracht, die nicht ohne Reiz war. Ein zierlicher Lockenkopf ohne Bedeckung war ebenso anmuthig wie natürlich, und das Kleid, oder vielmehr Unter- und Oberkleid, welches letztere vorn offen war, fielen in freiem Faltenfluß herab. Der gefährliche Punkt war aber schon damals die Taille. Hier brachte die Dame vorzugsweise die Tendenz der Versteifung zum Ausdruck, indem die Taille mit einer Schneppe sich tief senkte und der Leib durch die Schnürbrust mit Hilfe von Fischbein und Eisen auf's allerengste eingespannt wurde. Es war für die Schnürbrust der eigentliche Beginn ihrer langen Herrschaft, die so streng war, daß sich ihr eine Venus und eine Iphigenia auf Bildern wie auf dem Theater eben so gut wie eine Hofdame unterwerfen mußten.

Die Wirkung der Schnürbrust war eine äußerst gefährliche und schädliche, ich meine hier nicht für die Gesundheit, sondern für die Aesthetik, für das Kunstgefühl. Dadurch, daß sie allen Fluß der Körperlinien abschnitt und die Linien der Hüfte in spitzem Winkel aufspringen, statt abfallen ließ, dadurch, daß sie Hüfte und Taille aus allem Verhältnisse setzte, die eine vergrößerte, die andere verkleinerte, verdarb sie auf Jahrhunderte hinaus Gefühl und Verständniß für die Schönheit der weiblichen Gestalt. Indem sie ferner durch Einpanzerung der Hüfte die Elasticität des Körpers verhinderte, zerstörte sie einen der höchsten Reize, die Anmuth der Bewegung. Zu diesem Resultate wirkten die hohen Steckelschuhe vollends mit.

Kam durch die Schnürbrust die Versteifung zum Ausdrucke, so das Pompöse und Ueberladene durch die Art wie die Robe, das Oberkleid nun getragen wurde. Aus schwerem, dickem Seidenstoffe bestehend und also tiefe, aber eckige, scharfkantige Falten bildend, sprang

sie von den Hüften hoch auf, war dann nach hinten zusammengebunden und senkte sich in voller Masse als reiche und lange Schleppe herab, die man häufig auf Spaziergängen von Dienern und Mohrenknaben nachgetragen sieht. (S. Fig. 21.)

Auch der Kopf gestaltete sich nicht ohne den gleichen Ausdruck. Wie schon öfter in ähnlicher Zeit, zogen sich die Locken hinauf, das Haar sammelte sich auf dem Haupte, und über demselben erbaute sich hoch auf in Terrassen eine Frisur aus Spitzen und Draht, welche ihren Namen „Fontange" von einer der königlichen Hofdamen erhielt. Sie bildete an Großartigkeit das Seitenstück zur Perrücke.

Als dieses Costüm einmal fertig war, hielt es sich ein paar Jahrzehnte ziemlich unverändert, bis zum Ausgang der langen Regierung Ludwigs XIV. Nach demselben kam die lascive Zeit der Regentschaft und nach der Regentschaft das Rococo unter Ludwig XV. Das Rococo setzt, was die Unnatur betrifft, nur den Geist der Barockzeit unter seinem Vorgänger fort, aber die Tendenz des Pompösen, Geschwollenen und Ueberladenen verwandelt sich zum Theil in das Gegentheil, in das Kleinliche und Gezierte, vor allem aber in das Capriziöse und Grillenhafte. Laune und Willkür herrschen, und schön ist nur, was von der Regel, von der Ordnung, von der Natur abweicht. Das wirklich ästhetisch Gute erhebt sich in dieser Zeit höchstens zum Gefälligen; die Reize liegen fast nur in dem Gefühl jener Leute selbst, und uns bleibt wenig mehr als das culturgeschichtliche Interesse oder das wehmüthige Gefühl, daß es mit dem Geschmack in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch weitaus schlimmer bestellt war. Das achtzehnte Jahrhundert hatte immer noch gewisse malerische Reize, weshalb denn heute noch viele Maler mit großer Vorliebe ihre Stoffe in ihm suchen, wenn unser Wohlgefallen daran auch niemals frei ist von dem Beigeschmack der Ironie.

Unter diesen Umständen darf man von den Moden des achtzehnten Jahrhunderts Natürlichkeit oder echte Schönheit in keiner Weise erwarten; man hat sich eher auf das Auffallende und Widerspruchsvolle

gefaßt zu machen. Die Moden haben, bis man auf den Geist der Revolution stößt, in keiner Weise die Tendenz der Umwälzung und bewegen sich auf und ab in Variationen desselben Themas, in Ausgeburten desselben Geistes. (S. Fig. 22.)

Es ist wahr, die männliche Erscheinung verliert nach und nach das Pompöse, aber sie wächst in ihrer Unnatur, in ihrer gezierten Grazie. Das Justaucorps wird zur geblümten Weste, der Oberrock zum seidenen oder sammtnen, blumengestickten Rock, der seine umge-



Fig. 22. Herren aus der Rocococzeit (um 1740).

schlagenen Aermel und Taschen verliert und sich mit der Umschneidung der Schöße langsam der Frackgestalt nähert. Die Beinbekleidung wird nur enger und straffer, während die rothen Steckel der Schuhe wachsen und den Gang zu den gespreizten Bewegungen des Menuets verurtheilen. Die Perrücke verkleinert sich zwar, aber ihre Lockenrollen werden um so zierlicher, und dazu gesellt sich nun der Puder. Der Puder hatte ursprünglich wohl nur, bei dem Mangel hinlänglichen Vorraths von blondem Haar, die schwarzen Perrücken lichter färben

sollen, jetzt wird er eine Mode, eine Nothwendigkeit, und kein Kopf mehr, weder ein männlicher noch ein weiblicher, weder das Alter noch die Jugend können sich ihm entziehen. Hatte schon die Allongeperrücke die männliche Welt einigermaßen zur Gleichheit verdammt und nur noch mit der Farbe oder Feinheit der Perrücke einige künstliche Unterschiede übrig gelassen, so hören nunmehr mit dem Puder alle Unterschiede auf. Ein blondes oder schwarzes Haar, schlicht oder gelockt, fein und seidig oder dicht, fest und lang, das gilt der Mode alles gleich; der Schnee des Alters bedeckt sie alle, ob auch die frischesten, rosigsten Wangen darunter hervorsehen. Und selbst diese sollen kein Vorzug mehr sein, denn wie der Puder, so tritt auch die Schminke mit anderen Künsten in die allgemeine Mode und erheuchelt die Farben und die Frische der Jugend auf den bleichen und verwelkten Wangen des Alters. Selbst die natürliche Röthe wird noch übertüncht. Es ist doch merkwürdig, wie eine ganze Zeit die Schönheiten, welche die Natur selbst verliehen hatte, mißachtet, verdirbt, versteckt oder durch künstliche Schönheiten ersetzt! Sogar mit schwarzen Flecken, mit den bekannten Mouchen von schwarzer Seide, in Gestalt von Scheiben, Sternen, Halbmonden, Fliegen u. s. w. entstellte man vielleicht die größte Schönheit, welche dem Menschen gegeben ist, die Reinheit und Weiße der Haut, die doch sonst die Frau zu allen Zeiten auf das sorgsamste hütet und pflegt.

Mit solcher Widernatur steht die Kleidung in vollem Einklange. Zwar die Fontange fällt gegen das Jahr 1720 und die Haare sammeln sich so dicht und klein auf dem Haupte als nur möglich. Ebenso schnürt sich die Taille noch enger ein als früher. Um so kolossaler und unnatürlicher erscheint daher dieser Unbedeutendheit des Oberkörpers gegenüber die Aufschwellung des Kleides. Denn zum zweiten Male in der Geschichte tritt nun der Reifrock auf, wiederum als das Panier einer reactionären Zeit und in noch unförmlicherer Gestalt wie in seiner ersten Periode, der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Anfangs in reiner Halbkugelgestalt, welche die Füße in

den seidenen und gestickten Steckelschuhen sichtbar machte, schwoll er so an, daß der Durchmesser die Höhe doppelt und dreifach überstieg. Da er überall Unbequemlichkeiten bot, wie denn selbst Pastorenfrauen in der Kirche ihres Mannes zwei Sitze beanspruchten, so erhielt er ovale Form, breiter nach den Seiten, schmäler im Durchmesser von vorn nach hinten. Dadurch wurde er für den Anblick nur noch imponirender, aber man konnte sich mit ihm besser setzen und durch eine Seitenbewegung Thüren und Gänge passiren. Der Stoff, der ihn be-

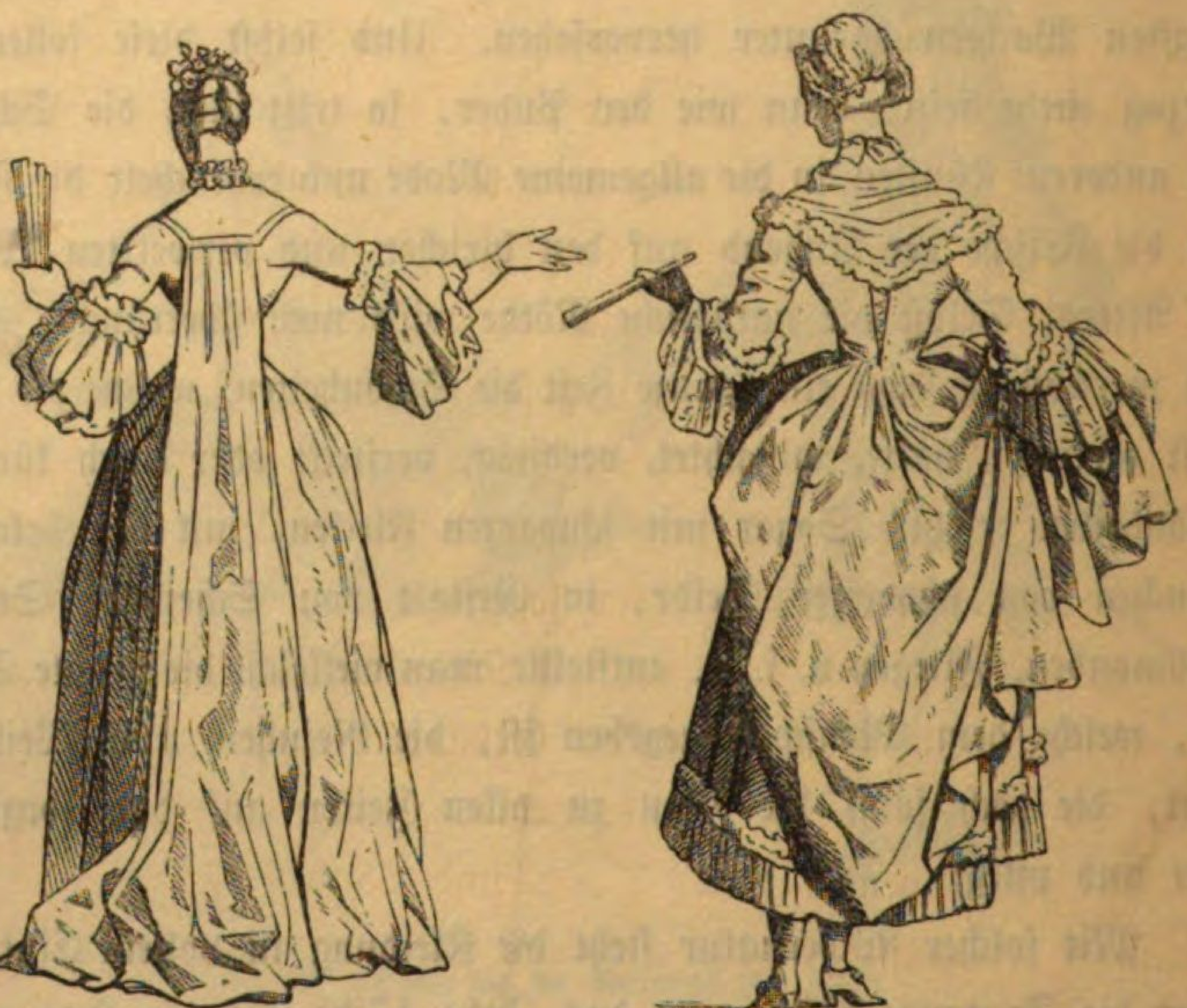


Fig. 23. Damen aus der Rococozeit (Mitte des 18. Jahrhunderts).

spannte, war durchweg gemustert mit Ranken und bunten Blumen, wie denn die geblümten Stoffe, wenn auch meist in verblaßten Farben, wieder in allgemeine Mode traten; Gehänge, Besatz und Rosetten waren reichlich hinzugefügt, die kolossalen Flächen zu beleben. (S. Fig. 24.)

In dieser Gestalt hielt sich der Reifrock wenigstens in der Hoftracht bis zur Zeit der Revolution. Die Tracht des Negligé legte ihn, schon früher, ab oder verkleinerte ihn wenigstens und ersetzte theilweise

was er im Ganzen bot. In den letzten Jahrzehnten vor dem Beginne der Revolution konnte man schon das Wehen einer neuen Zeit ahnungsvoll verspüren. Die vornehme Welt schien den Ausbruch des Vulcans, auf dem sie tanzte, unbewußt vorzufühlen; sie wurde bescheidener und spielte sentimental mit dem Hirten- und Schäferthum. Selbst das Königthum that bürgerlich. So sieht man in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bei den weiblichen Moden allerlei Versuche und Veränderungen, die den Drang nach Befreiung, nach Mäßigung, die eine Sehnsucht zur Wiedererlangung der Natur verrathen. Aber es sind nur Versuche, die mit ihrem Charakter noch alle unter der Herrschaft des Zopfes stehen und allein schon durch die Entwicklung, welche die Kopftracht noch kurz vor der Revolution nimmt, in ihrer Nichtigkeit aufgedeckt werden. (S. Fig. 23.)

Während der Reifrock nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts im gewöhnlichen Leben zusammenschrumpft, wachsen im Gegentheile wieder die Frisuren, die bisher die möglichst kleinste Gestalt unter dem Schnee des Puders angenommen hatten. Sie blähen sich auf in eine runde Kugel, dem sogenannten Hérisson oder Stachelschwein, und thürmen sich bald mit Kissen und Drahtgestellen zu den künstlichsten und abenteuerlichsten Gebäuden empor, welche zwanzig Mal die Größe des Kopfes einnehmen. Das Frisiren wurde eine Kunst, welche dem Friseur Rang und Namen eines akademischen Künstlers verschaffte. Man begnügte sich aber nicht mit den bloßen Haargebäuden: es mußte auch eine Idee dabei sein. So erbaute man oben auf ihnen Tempel, befestigte mastenreiche Schiffe mit schwellenden Segeln darauf, oder große Körbe mit Gemüse, mit Früchten und Blumen, oder man machte denkmalartige Aufsätze zur Feier bestimmter Begebenheiten oder zur Ehre gewisser Persönlichkeiten, die gerade in der Mode standen, und hatte für das alles bei entsprechenden sinnreichen Bezeichnungen.

Damit konnte sich freilich der Kopf des Mannes nicht messen, und doch war er kaum minder eigenthümlich. Die männliche Figur

bot überhaupt in dieser Zeit insofern beständig das Gegenbild der Dame, als er ihrer aufgeblasenen, geschwollenen Weite mit anliegendem Rock und Weste, mit gespanntem Beinkleid, Strümpfen und Schuhen die möglichste Kleinheit und Zierlichkeit zur Seite stellte. Er konnte nicht neben ihr gehen, ihr nicht den Arm reichen, sondern sie nur aus der Ferne durch Darreichung der Fingerspitzen führen. Mit der Allongeperrücke hätte er noch eine gewisse Würde neben ihr behaupten können, aber wir haben schon gesehen, wie er sie im Laufe des



Fig. 24. Dame mit Reifrock (um 1770) Hoftracht.

achtzehnten Jahrhunderts verkleinerte. Aus der Allongeperrücke wurde die Stutzerperrücke. Aber auch diese war nicht allen Leuten recht. Dem Officier, dem Reiter, dem Jäger waren die Haare und Locken im Nacken unangenehm; er band sie zusammen. Der Franzose machte daraus wieder eine elegante Mode, indem er sie in den seidenen Haarbeutel faßte; der Deutsche aber erfand durch jenes Zusammenfassen

der Haare den Zopf, der seinerseits bald so sehr in Mode kam, daß er das Symbol der ganzen Zeit und ihrer Cultur geworden ist. Gesteift, gepudert, bebändert, von möglichster Länge und Dicke wurde er der Stolz seines Trägers und durfte den Perrückenköpfen gegenüber damals selbst noch als ein Zeichen des Liberalismus gelten, da man mit ihm zum eigenen Haare zurückkehren konnte und es auch wirklich that. Wenn aber der Zopf, für uns das Symbol aller Pedanterie und Gamaschenknöpferei, aller Versteifung und Verknöcherung, das Symbol aller nüchternen, kleinlichen Seelen, bereits als eine Fahne des Liberalismus galt, so sieht man, wie viel für die Revolution noch übrig blieb auf unserem Gebiete.

---

5. Die Moden im neunzehnten Jahrhundert.

Bevor wir die Kleidung, die wir gegenwärtig tragen, in ihrer letzten Vorgeschichte betrachten, wollen wir uns des Gegensatzes halber ihres Vorgängers, des Rococo- und Zopfcostüms, in seiner letzten Zeit erinnern. Noch lag der Puder auf allen Häuptern, das Zeichen des Winters und des Alters. Zwar war die große Perrücke verschwunden und nur ein paar schön gerollte Locken lagen noch über den Ohren, aber im Nacken hing der Haarbeutel und saß der Zopf. Aus der geblümten Schoßweste trat die zarte Spitzenkrause, und ein gestickter Rock von Sammt oder Seide, selbst von buntem Stoff, der sich der Form des Frackes näherte, lag faltenlos dem Körper an; enge Kniehosen, farbige seidene Strümpfe und Schnallenschuhe vollendeten die gezierte Figur. Um ihr doch etwas Männlichkeit zu geben, wurde ihr ein feiner Stahldegen angethan. (S. Fig. 22.)

Dagegen war das Groteske und Pompöse aus der Frauenkleidung noch keineswegs verschwunden. Allerdings war der gewaltige Reifrock auf gewisse Fälle des Gebrauches beschränkt, aber an seine Stelle waren vorn und rückwärts mächtige Bouffanten getreten, welche einen höchst sonderbaren Contour der weiblichen Gestalt bildeten, die Gaben der Natur übertreibend und außer aller Proportion setzend. Englische Damen konnten kaum über ihre mit Drahtgestellen und Springfedern ausgespannten Fichus hinwegsehen. Vor allem hoben sich die Frisuren trotz des Chignons, der das weibliche Seitenstück zu Haarbeutel und Zopf

bildete, ins Ungeheuerliche und trugen oben phantastische Gebäude, höchst unelegante Hauben, die Dormeusen, und endlich Hüte von Stroh oder Seide in kolossalen Formen, welche allerdings für die Coiffüren paßten, sonst aber für ein halbes Dutzend Köpfe hingereicht hätten. Und dennoch sind diese Hüte, die aus den bürgerlichen Kreisen wieder aufstiegen und damals neu waren in der eleganten Welt, die directen Ahnen der heutigen Damenhüte. (S. Fig. 25.)

Aber trotz solcher grotesken Unnatur liegt dennoch in dieser letzten Rococokleidung bereits die Sehnsucht nach einer Umkehr. Der Geschmack



Fig. 25. Damen bei Ausbruch der französischen Revolution (1790).

kann sich noch nicht von Launen und Grillen losreißen, aber er strebt, wenn nicht nach der Einfachheit, doch nach Befreiung von Zwang und Etiquette. Es ist ein bürgerlicher Geist in diesem Costüm, wenigstens im Gegensatz gegen die Reifrocktracht. Im bürgerlichen Leben, wo die kunstvollen Frisuren mehr oder weniger eine Unmöglichkeit bildeten, waren in der That die Trachten auch einfacher und bescheidener. Mit dem langen Spazierstock, den die Dame trug, und mit einer frackar-

tigen Schooßjacke und kurzem Rocke nahm die Frauentracht selbst einen männlichen Charakterzug an, dem allerdings andererseits die Dormeusen wenig entsprachen.

So war wenigstens die weibliche Kleidung mit sich selbst in Zwiespalt gerathen. Die männliche hielt sich viel mehr in ihrer geschlossenen Weise, mußte es aber erleiden, daß ein Costüm von anderem Charakter ihr gegenüber trat und den Platz streitig machte. Wie sich im politischen und socialen Leben die Anhänger des Alten und die neuen Weltenstürmer schieden, so auch das Rococokleid und die Tracht der neuen und freieren Richtung, die Tracht aller derer, welche im Sturm und Drang der Zeit dem Zwang der Sitte, des Denkens, der politischen Beschränkung ein Ende machen wollten. Als ihr Costüm nahmen sie für Deutschland die sogenannte Werthertracht an, welchen Namen sie bekanntlich aus Göthes Roman erhalten hat.

Diese neue Tracht, welche wohl durch die englischen Sportsmen ihre Vollendung erhalten hat und somit nicht ohne aristokratischen Ursprung war, hatte sich aus gar verschiedenen Dingen zusammengefügt, mit denen sie eigentlich nichts Neues war. Der schwarze Cylinder, ein Abkömmling vom Filzhut des siebzehnten Jahrhunderts, war von Amerika herübergekommen und durch den amerikanischen Befreiungskrieg populär geworden; zu ihm fanden sich, wie im dreißigjährigen Kriege, wieder die Stulpenstiefeln. Es war wohl der englische Fuchsjäger und Landedelmann, der sie im Gebrauch erhalten hatte. Er war es auch, der das gelbe Beinkleid hinzufügte und den einfachen, ein wenig zum Frack zugeschnittenen dunklen Rock.

Man wird an diesem Costüm mit dem besten Willen nichts Revolutionäres entdecken können, aber einfacher und schlichter, wie es war, bildete es einen entschiedenen Gegensatz zu der gestickten, gezierten, zart bunten Rococotracht. Der Gegensatz genügte, um es den revolutionären Geistern gerecht erscheinen zu lassen; sie adoptirten es vollständig, und Cylinder und zweiseitiger Klapphut, Stulpenstiefel und

Schuhe wurden in ihrem Gegensatze die Symbole eines bewußten socialen und politischen Kampfes.

Da kam die französische Revolution, beschleunigte den Prozeß, störte ihn aber zugleich in seiner formellen Entwicklung. Die Partei der Revolution nahm nicht bloß das neue Costüm mit Hut und Stiefeln an, sie übertrieb auch, was es Ehrbares hatte, wieder ins Groteske und Ungeheuerliche. Aus dem Spazierstocke wurde ein dicker Knotenstock, aus dem Cylinder ein wildes, formloses Ungethüm; das schlichte Halstuch wurde zu einer Fülle von Tüchern und Servietten, die das halbe Gesicht zudeckten und weit über das Kinn vorstanden; der Rock erhielt eine Mißgestalt mit großem Kragen und übergeschlagenen Bruststücken, und das Beinkleid wuchs über das Knie herunter und näherte sich der Form der Pantalons. Dazu verschwand natürlich der Puder mit dem Haarbeutel sammt den schönen Lockenröhren; der Zopf, im Nacken abgeschnitten, klammerte sich vergeblich eine Weile am Rockkragen an, das Haar erhielt seine Freiheit und fiel in wilden Strähnen, wie total unfrisirt, als ob mit der Revolution auch Kamm und Bürste verbannt seien, über die Stirne auf Nacken und Schultern herab. Es konnte nichts Entsetzlicheres geben. Und diese unglaubliche Tracht, die ihren Trägern auch den Beinamen der „Incroyables" zuzog, ging als neue Pariser Mode in alle Welt aus. (S. Fig. 26.)

Nichtsdestoweniger fand sie Beifall; selbst in den Hauptstädten wie Berlin gab es Leute genug, welche die Pariser Revolutionsstutzer noch zu überbieten trachteten. Dagegen war sie der Schrecken und Abscheu aller conservativen Kreise, die in aller Weise für Zopf und Puder, Strümpfe und Schuhe kämpften und dafür nach Gewohnheit die Polizei zu Hilfe riefen. Im Grunde war ihr Widerstand umsonst. Wurden auch die Excentricitäten der Revolution nicht Mode, so doch das Costüm, welches ihnen zu Grunde lag. Anfangs nur auf der Straße, auf Reisen, in Bädern, auf dem Lande getragen, drang es nach und nach auch in den Salon ein. Der runde Hut drückte den Klapphut zurück, der einfache Rock mit blanken Knöpfen, als Frack zugeschnitten, mit

langen Schwalbenschößen, blau, braun oder olivenfarbig, verdrängte den gestickten Rock, der Stiefel schlug die Schuhe aus dem Felde. Dem Stiefel gelang es allerdings nicht wieder, in der Weise wie früher zur Herrschaft zu kommen; die Schuhe hielten sich neben ihm, zumal im Salon; auch wurde er mit seinen Stulpen vom Beinkleid, das sich aus der Kniehose zum langen Pantalon auswuchs, völlig verdeckt.

Dieser Prozeß vollendete sich während der Zeit der französischen Revolution und der französischen Kriege. Gegen das Jahr 1810 war der Umschwung aus der Revolutionstracht vollständig vollzogen, das männliche Costüm ein total anderes geworden; die moderne Herrentracht war damit geschaffen.

Nicht minder gründlich wurde die Damenkleidung durch die Revolution umgewandelt, und doch, in wie ganz anderer Weise. Anfangs knüpften die Revolutionsmoden auch eben nur an das vorhandene Costüm an, warfen vollends ab, was noch royalistisch schien, coquettirten auch wohl mit dem Abzeichen des Jakobinismus, mit der phrygischen Mütze und den Farben Blau, Roth, Weiß. Die Hauptsache aber war, daß sie vollständig verwilderten. A la sauvage wurde das Schlagwort, und die „Merveilleuses", die Wunderbaren, stellten sich würdig an die Seite der „Unglaublichen". Die wildesten Frisuren, die, als Perrücken hergestellt, auch wohl drei Mal des Tages mit verschiedener Farbe wechselten, traten an die Stelle der überkünstlichen Haargebäude. Das dauerte etwa bis zur Errichtung der Republik oder bis gegen die Zeit des Directoriums. (S. Fig. 26.)

Damals hatte der republikanische Geist die allerdings schon längst vorbereitete Antike wieder in den allgemeinen Geschmack zurückgebracht, und es war nur eine Consequenz dieser rücksichtslosen Zeit, wenn sie dazu auch die Einführung des antiken Costüms verlangte. Für die Männerwelt blieb aber dieses Streben absolut erfolglos. Nicht so bei den Frauen. Die Damen der Revolution machten in der That den Uebergang von den Moden à la sauvage in die Moden à la grecque.

Es war freilich für den Anfang ein Costüm, dessen antiker Charakter mehr in göttlicher Nacktheit als in etwas Anderem bestand. Eine weiße, vielleicht roth gefaßte, ärmellose, an einer Seite aufgeschürzte Tunica, die hoch gegürtet war, dazu ein kleiner Ueberfall, ein himationartiger Mantel, wenn es nöthig war, eine Coiffüre, die zwischen Wildheit und antiken Vorbildern die Mitte hielt, Ringe an allen Fingern vom Daumen an, Ringe an allen Zehen der nackten, sandalenbekleideten



Fig. 26. Merveilleuses und Incroyable der Revolutionszeit.

Füße, dazu allerlei Schleifen und Bänder als Pariser Zuthat, das war das antike, das griechische Costüm, wie es die Revolutionszeit schuf.

Obwohl von vielen Orten, auch außerhalb Frankreichs, zum Beispiel von Berlin, Hamburg, Frankfurt, berichtet wird, daß es als neue französische Mode seinen Weg gemacht und selbst so sehr Beifall gefunden habe, daß nicht einmal ältere Damen im Winter es ver=

schmähten, so blieb es in dieser Form doch eben Extravaganz. Es wurde nur so lange getragen, als die Zeit der Excentricitäten anhielt, und nur von den Damen, die von dem Schwindel der Zeit mit ergriffen waren. So war es allerdings das Costüm auf den Bällen des Directoriums und unter dem Consulat. (S. Fig. 27.)

Nichtsdestoweniger, obwohl es nur wie ein Auswuchs und nur wie eine kurze Episode erscheint, verwandelt es dennoch die Damen-



Fig. 27. Gräcisirte Damen unter dem Consulat.

kleidung vollkommen. Neben dieser Nacktheit, oder dieser am Körper herabfallenden Tunica, neben dieser Statuenkleidung, wie man auch sagte, konnten keinerlei Anschwellungen der Kleidung mehr bestehen. Was von Bouffanten und Reifrock noch vorhanden war, das fiel alles und aller Orten. Mit allen diesen Erinnerungen der Rococozeit war es völlig vorbei, so völlig, daß man gar nicht mehr daran dachte, als mit dem Sturze des Empire die Restauration kam und so manche

Dinge der alten Herrlichkeit wieder einzuführen versuchte. Auch wo die Kleidung nicht den griechischen Schnitt erhielt, da fiel sie plötzlich ungehindert am Körper herab. Mit dem Reifrock waren auch Schnürbrust und Mieder verschwunden. Von einer Taille, die man an den antiken Statuen nicht fand, wollte man als ungriechisch gar nichts wissen; sie

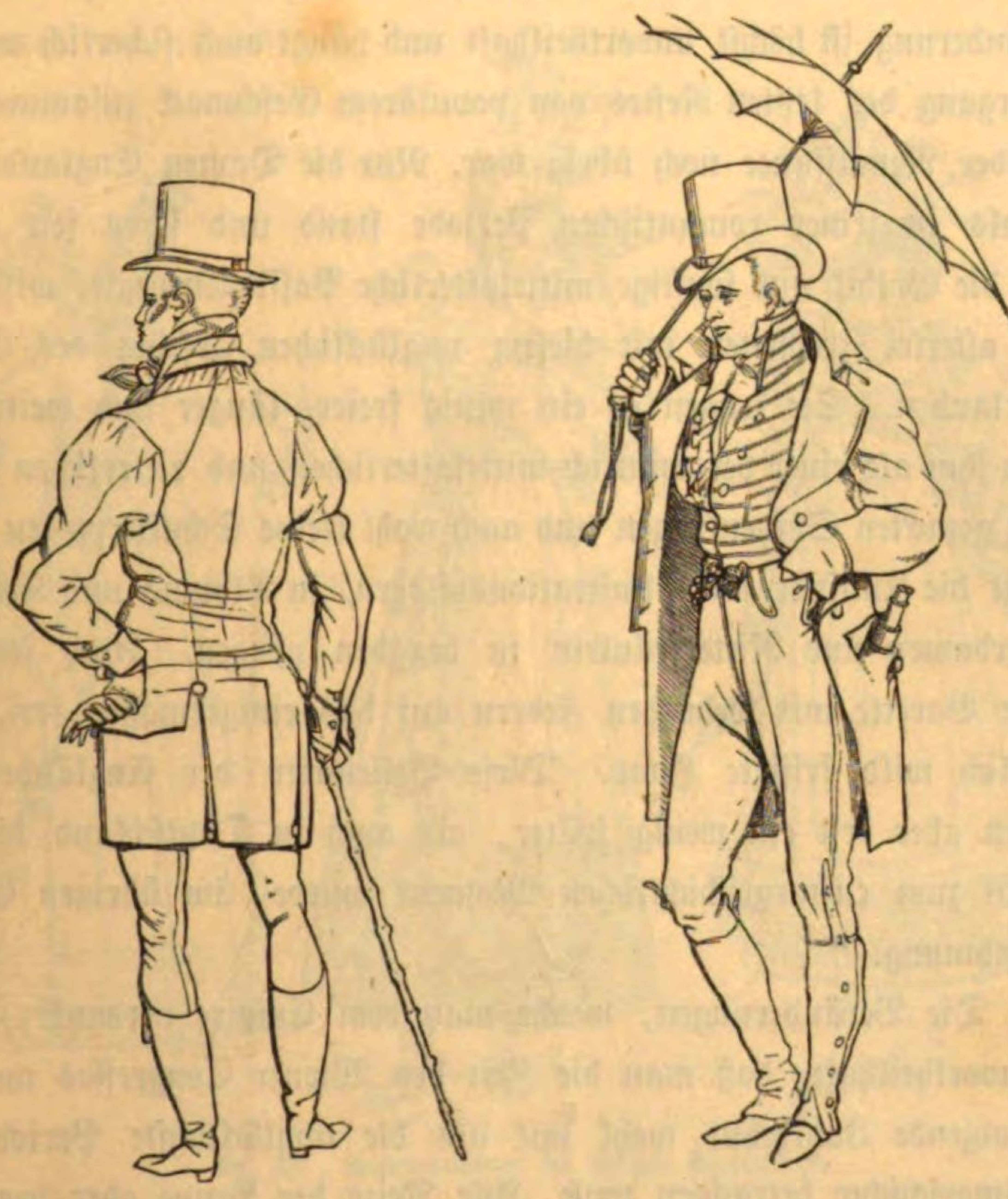


Fig. 28. Ausgangsformen der heutigen Herrentracht.

fand sich aber doch mit dem Gürtel bald wieder ein, jedoch im Gegensatz gegen die frühere Zeit so hoch unter der Brust wie nur möglich.

Hätte die französische Republik Bestand gehabt und zu geordneten Zuständen geführt, so hätten vielleicht auch die Moden à la grecque ein längeres Leben gehabt. Aber mit dem napoleonischen

Kaiserreich kehrten Absolutismus und Hofceremoniell, freilich nach militärischem Zuschnitt, wieder zurück, und diesen Einfluß spüren wir sofort an den Moden. Der einfache Fall des Kleides bleibt, aber die Falten verschwinden, das Kleid wird glatt und noch dazu kurz, so daß die Füße in ihren kleinen seidenen Schuhen sichtbar werden; nur das Hofceremoniell nimmt wieder die Schleppe an statt des Reifrocks. Die Veränderung ist höchst unvortheilhaft und hängt auch sicherlich mit dem Untergang des letzten Restes von populärem Geschmack zusammen, der aus der Renaissance noch übrig war. Nur die Damen Englands, das damals in seiner romantischen Periode stand und schon seit einiger Zeit die Gothik und sonstige mittelalterliche Passionen hegte, wissen sich noch allerlei Freiheiten mit diesem unglücklichen Costüm des Empire zu erlauben. Sie tragen es ein wenig freier, länger und weiter und fügen ihm als einer vermeintlich mittelalterlichen und ritterlichen Tracht einen gezackten Spitzenkragen und auch wohl kleine Schulterpuffen hinzu, womit die Künstler auf Illustrationsbildern, in Albums und Keepsakes Ritterdamen und Ritterfräulein zu begaben pflegen. Auch setzen sie kleine Barette mit wehenden Federn auf das einigermaßen frei, selbst künstlich wild frisirte Haar. Diese Velleitäten der Engländerinnen fanden aber erst ein wenig später, als auch in Deutschland die Romantik zum culturgeschichtlichen Moment wurde, im übrigen Europa Nachahmung.

Die Veränderungen, welche man dem Empire verdankt, waren so unvortheilhaft, daß man die Zeit des Wiener Congresses und das nachfolgende Jahrzehnt wohl mit als die unglücklichste Periode der Costümgeschichte betrachten muß. Alle Reize der Laune oder der Originalität, welche das Rococo noch gehabt hatte, waren verschwunden, und was das Griechenthum hätte Gutes bringen können, die Freiheit, den Faltenwurf, die Mitwirkung der Körperschönheit, davon war nichts zu sehen oder es war verschrumpft. Der Cylinder hatte wieder eine gewisse, wenigstens anständige, wenn auch nicht ästhetische Form gefunden. Den Kopf schmückte die ziemlich struppige Titusfrisur und

dazu hatte sich, seltsamer Weise, zum ersten Male wieder seit länger denn einem Jahrhundert, ein Anflug von Bart gesellt, den nicht einmal die Revolution hatte hervorbringen können, aber vielleicht in seiner sonderbarsten Gestalt, als Favorite am Kinnbacken. Die Weste war kurz geworden, das Beinkleid lang, der Frack, mit hohem Kragen und hohen Schultern, schwebte mit langen, gradgeschnittenen Schößen



Fig. 29. Ausgangsformen der heutigen Damentracht.

flatternd nach. Den Hals umzog eine breite, steife Binde oder Cravatte statt des ehemaligen weißen Spitzenhalstuches. Um den Fuß stritten sich noch Stiefel und Schuhe, doch gewannen die letzteren nach der Restauration im Salon wieder eine Weile die Oberhand. Mit der dunkelblauen Farbe des Frackes, mit den weißen oder den gelben Nankingpantalons, eines das andere hart in geraden Linien über=

schneidend, konnte auch in keiner Weise ein Anspruch auf coloristischen Reiz erhoben werden. Alle Costümfreude ist mit dieser Tracht gänzlich erstorben.

Die Damenkleidung scheint mit der Vorliebe für Weiß, Rosa und andere helle, wenn auch verblaßte Farben, wozu bei festlichen Gelegenheiten ein reichlicher Besatz, ja Behang von Blumen in ganzen Guirlanden tritt, wenigstens noch einiges Vergnügen sich bewahrt zu haben, aber Schnitt und Form der Moden können nicht unvortheilhafter, ja lächerlicher sein, als man sie im zweiten Jahrzent unseres Jahrhunderts überall erblickt. Das weit ausgeschnittene Kleid, mit der Taille hoch über der natürlichen Hüfte beginnend, hängt faltenlos wie ein Sack herunter in möglichst enger Spannung um Hüften und Beine. Die Linie läuft von der Achsenhöhle ungebrochen und unbewegt gerade ab. Da diese Sackkleider ganz kurz sind, so erscheint die Dame noch dazu wie ein Kind. Das Unförmlichste aber sind die Hüte mit großem Hinterkopf und riesigem Schirm, die dreißig Jahre früher auf den hohen, künstlichen Frisuren saßen und nun auf einmal nach dem Verschwinden der letzteren auf dem Kopfe selbst sich festgesetzt haben.

Dieses Costüm, ohne jegliche Schönheit, ohne jeden Reiz männlicher- wie weiblicherseits, absolut unbrauchbar für den Bildhauer wie für den Maler, es sei denn in satyrischer oder humoristischer Absicht, dieses Costüm ist die Grundlage des heutigen, das von ihm aus seinen letzten Ausgangspunkt genommen hat. (S. Fig. 28 u. 29.)

Der Geist, in welchem die Veränderungen seitdem vor sich gegangen, läßt sich nicht allzuleicht erkennen, da wir, je näher wir der Gegenwart rücken, um so mehr auch der bekannten Schwierigkeit der Selbsterkenntniß begegnen. Eines aber tritt deutlich in dem ganzen Laufe der Begebenheiten des neunzehnten Jahrhunderts hervor, der ununterbrochene Zug der liberalen Ideen, eine ruhige, aber stetige Fortsetzung jener Bewegung, welche in der Revolution vulcanisch zum Ausbruch kam, dann aber unter dem Empire und der Restauration zu glimmen nicht aufhörte. Neben diesem Zuge des Liberalismus im

Reich der Politik und des Denkens geht auf dem socialen Gebiete das Streben nach einfacheren, natürlichen, freien Lebensformen. Das Wort des Studenten: „Herr Bruder, nein, ich bin nicht gern genirt", welches im achtzehnten Jahrhundert nur gegen das Ende zu einiger Bedeutung kam, wurde so etwas wie die sociale Losung im neunzehnten.

Der liberale Geist läßt sich auch in den Veränderungen der männlichen Tracht erkennen, so geringfügig sie zu sein scheinen, denn im Grunde haben wir ja alles behalten, was uns die Neuzeit gebracht hat, den Cylinder, den einfachen Frack, die Pantalons und die kurze Weste, so daß in der That die Mode diesmal recht conservativ erscheint. Als Zeichen des Liberalismus und des persönlichen Rechts auf Freiheit und Ungenirtheit ist gewiß der kleine, weiche, runde Filzhut zu betrachten, den wir niemand anderem als zunächst den italienischen Verschwörern und sodann dem Liberalismus überhaupt zu verdanken haben. Er ist es, der nun mit dem schwarzen Cylinder in Kampf tritt, mit dem Cylinder, der ursprünglich gleichfalls jakobinisch-revolutionär war und jetzt das Symbol des Salons, der vornehmen Sitte, der Conservativen geworden ist.

Heute ist sein Kampf nur noch ein socialer; es kämpft die Bequemlichkeit und Ungenirtheit gegen die Steifheit; es kämpft das Negligé gegen die Etiquette, die Straße gegen den Salon.

Nicht anders ist es mit der übrigen Kopftracht. Wenn irgendwo in der Toilette, so ist hier das Recht des Individuums sich selber zu bestimmen zum Ausdruck gekommen. An Stelle des Tituskopfes und des sehr philiströs erscheinenden Favoritbartes ist heute fast Willkür getreten; ein jeder richtet sich seinen Kopf mit Haar und Bart nach seinem Gefallen und seiner Bequemlichkeit zurecht, und selbst die Engländer, die als Nation den Bart zu hassen schienen, sind jung und alt Barbophilen geworden. Desgleichen ist die steife Halsbinde, die noch in den zwanziger und dreißiger Jahren den Kopf fesselte, gefallen und hat einer möglichst lockeren und leichten Tracht Platz gemacht, die uns heute fast die Decolletirung, wie bei den Herren im

fünfzehnten Jahrhundert, befürchten läßt. Unläugbar den gleichen Charakterzug wachsender Bequemlichkeit und Ungenirtheit trägt die eigentliche Kleidung des Mannes, deren hauptsächlichste Aenderung wohl nur darin besteht, daß sie den Paletot statt des Mantels angenommen hat. Sonst ist, was sie geändert hat, nur Spielform.

Es tritt aber zu dieser Ungenirtheit noch ein zweiter Charakterzug hinzu, derjenige der Gleichgiltigkeit. Die Lebensinteressen und Lebensaufgaben des Mannes haben sich in dem letzten halben Jahrhundert ungewöhnlich vermehrt, seine Thätigkeit ist fieberhaft im Vergleich zu früheren Zeiten, und nur selten findet sich die Seelenruhe, seiner äußeren Erscheinung ein besonderes Interesse zuzuwenden. Wenn wir die Costüme von Einst und Jetzt vergleichen, so spricht sich in der gegenwärtigen Tracht unverkennbar ein Charakterzug, ich will nicht sagen der Vernachlässigung, aber doch der Gleichgiltigkeit aus, der Entsagung von Schmuck und Putz. Nichts zeigt das deutlicher als die gänzliche Farblosigkeit, das Aufgeben von Sammt und Seide und die Beschränkung auf den wenigst glänzenden Stoff, die Wolle.

Darin ist auch wohl der Hauptgrund zu suchen, daß die ästhetische Seite bei der männlichen Kleidung ganz außer Frage steht, obwohl die Freiheit sie wohl hätte zur Entfaltung kommen lassen. Farblos wie sie ist und geradlinig, bietet sie der Malerei in keiner Weise einen dankenswerthen Gegenstand, und noch weniger der Plastik, welcher mit einem vollständigen Röhrensystem ohne Falte, ohne Fluß der Linien nicht gedient ist. Das Beste, was man ihr nachrühmen kann, ist, daß sie möglichst wenig zu denken giebt und möglichst wenig Zeit kostet, aber für die Kunst, für die Aesthetik, für den Geschmack ist sie kein Gegenstand mehr.

So schlimm (oder auch so gut, wenn diese Entsagung eine Tugend ist) steht es mit der weiblichen Kleidung freilich nicht. Das Interesse daran ist in keiner Weise verloren gegangen. Auch sind die Veränderungen, welche mit ihr im neunzehnten Jahrhundert erfolgt sind, keineswegs so unbedeutend wie die der männlichen Tracht, und

wenn die Geschichtsschreibung des Costüms gewöhnlich bei dem Anfange dieses Jahrhunderts stehen bleibt, so geschieht es wohl nur, weil uns das Nachfolgende als zum großen Theil Selbsterlebtes zu nahe steht, und nicht, weil es an Interesse fehlt oder weil es an Gegensätzen mangelt. Der Unterschied zwischen dem Costüm von 1815 und dem von 1860 kann kaum großartiger sein. Zwischen beiden aber liegt eine ruhige Entwicklung, die sich Schritt vor Schritt verfolgen läßt.

Wir haben das weibliche Costüm verlassen, wie sich aus der Tunica der Revolution das enge und kurze faltenlose Kleid mit hoher Taille gebildet und wie sich der große Hut mit seinem schräg aufstehenden Schirmdach von den hohen Frisuren auf den Kopf selbst herabgelassen hatte. Das Kleid war so eng, daß es die Schritte hemmte, und es mußte folglich bei der Tendenz der Zeiten, die wir schon an der Manneskleidung haben kennen lernen, nach Erweiterung trachten. Dies war die eine Aenderung, die des Rockes, dessen langsame Aufweitung wir in den Modejournalen von Saison zu Saison unverrückbar verfolgen können. Ebenso langsam, wie das Kleid von den Hüften sich erweitert, senkt sich die Taille von der Brust herab. Aber es trat noch ein eigenthümliches Moment zu dieser Entwicklung hinzu.

Es ist schon erwähnt worden, wie die Romantik in den englischen Moden mitspielte. Dieser Geist ritterlicher Romantik, der sich zur Restauration hinzugesellt, übt auch auf unsere Damenkleidung seinen Einfluß, und so sieht man plötzlich — man weiß sonst nicht woher — den vermeintlich rittermäßigen, ausgezackten Spitzenkragen noch vor dem Jahre 1820 Hals und Schultern unserer Damen umgeben, und dazu treten dicke, mit Federn ausgestopfte Schulterpuffen, welche dem spanischen Costüm der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts entlehnt sind. Die Schultern überhöhend und den Oberarm aufblähend und damit die schöne Linie vom Halse über die Schultern herab völlig vernichtend, dienten sie zu nichts weniger als zur Erhöhung der Schönheit, obwohl das Costüm, an welches sie herantraten, kaum noch zu verschlimmern war.

Es ist fast ein Wunder, daß nicht schon damals der Reifrock wieder auftrat, aber die Costümgeschichte geht selten in solchen Sprüngen; der Unterschied von dem engen und kurzen Rocke wäre zu groß und zu schnell gewesen. Er sollte aber dennoch nicht ausbleiben. Während sich mit sinkender Taille die Schnürbrust wieder einstellt, geht die Tendenz der Erweiterung des Rockes ununterbrochen vorwärts; zur Erweiterung gesellt sich die Verlängerung und ein fast ungehinderter Faltenfluß, so daß das Damencostüm etwa in der Mitte der vierziger Jahre vom plastischen und malerischen Gesichtspunkte aus durchaus keine üble Erscheinung darbot. Nur mehr Farbe wäre ihm bei dem Vorherrschen von Grau und wieder Grau zu wünschen gewesen. Hier hätte man ein Halt gebieten mögen, aber wer vermag den Strom in seinem Laufe aufzuhalten, wer die Moden in ihrer Tendenz! Als der immer steigenden Erweiterung zu genügen die Fülle der Kleider nicht mehr getragen werden konnte, da trat völlig legitim im Gang der Entwicklung wiederum der Reifrock ein, allgemein begrüßt selbst als eine Erleichterung von der Last. So mit einer gewissen Nothwendigkeit gekommen, ist es doch bemerkenswerth, daß er auch diesmal, wie seine beiden Vorgänger, in einer Periode der Reaction, die der Bewegung des Jahres 1848 folgte, auftrat, sie begleitete, mit ihr aber auch wieder wie eine Episode nach kurzer Existenz verschwand.

Nicht minder bedeutsam und ereignißvoll ist die Geschichte der weiblichen Kopftracht in dieser Periode. Sie beginnt im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts nach dem Sturze des Kaiserthums mit ziemlich maßvollen, doch sehr manierirten Frisuren, die bald Bandrosetten und Schleifen nachahmen, bald aufstreben und in zierlichen Spirallocken trauerweidenartig wieder herabfallen. Dazu tritt jener kolossale Hut, den noch die Revolution überliefert hatte. Die gewaltige Form seines Schirmes umschloß das Gesicht, daß man es hätte suchen mögen, und verdeckte es wie mit Scheuklappen vor indiscreten Seitenblicken. Der Schirm senkte sich auch und bildete gewissermaßen eine Röhre wie einen Tubus. Die Entwicklung im Laufe der nächsten

Jahrzehnte ist nun die, daß der Schirm sich verkleinert, bald sich senkt, bald sich erhebt und endlich ganz hinwegfällt. Es werden somit Gesicht und Vorhaupt frei, und diese Tendenz hält insoweit an, als nun der Hut, des Schirmes ledig, über den Kopf rückwärts immer mehr in den Nacken rückt, bis er seine Stellung eher auf dem Rücken als auf dem Scheitel findet. Von diesem Momente an — es war um das Jahr 1850 — war mit Nothwendigkeit ein Rückschlag, eine Veränderung zu erwarten. Wie nothwendig sie war, kann man daraus ersehen, daß im Anfang der fünfziger Jahre in Sommerzeiten dem Hute eine Art von blauem oder gelbem Schirmdach angefügt wurde.

Die Veränderung kam, aber in unerwarteter Gestalt. Wie männlicherseits der schwarze Cylinder im Carbonarihut, im kleinen Filz, seinen Gegner gefunden, so erstand dem alten Damenhut ein solcher in dem runden Hut. Man nannte ihn den letzten Versuch, wohl mit individueller Bedeutung, aber er war es auch in costümgeschichtlicher, denn der Quell der Erfindung war für den alten Hut vollständig erloschen. Der Versuch gelang entschieden, und es entstanden eine Fülle von Varianten des runden Hutes, eine reizender als die andere, sei es nun in Stroh, in Filz, in Sammt oder Seide. Aber der alte Hut gab sich nicht verloren, und es begann, wie auf den Männerköpfen so auch auf den weiblichen, ein Kampf mit dem Hute, ein Kampf zwischen dem Alter und der Jugend, zwischen den conservativen Anhängern der alten Sitte und den liberalen oder vielmehr neuerungssüchtigen, frischeren Gemüthern. Der alte Hut mochte wohl einsehen, daß er in seiner letzten Gestalt und seiner letzten Stellung als Nacken- und Rückenschirm den Kampf nicht zu führen vermochte, und unvermerkt, wie unter der Hand, rückte er wieder aufwärts nach vorn über den Scheitel und versuchte auf der Stirne Stellung zu gewinnen wie sein Gegner. Er versuchte es selbst diesem ähnlich zu werden — und heute ist der Unterschied ja nicht mehr groß, — begünstigt durch eine Ueberfülle phantastischer, grillenhafter Spielformen des runden Hutes, die jede Saison brachte und die keineswegs zu seinem Vortheile aus-

fielen. Die schönen und reizenden Formen am Ende der fünfziger und im Anfange der sechziger Jahre sind nicht wieder erreicht worden. Caprizиöse, selbst geradezu unschöne Bildungen sind an die Stelle der schwungvollen und freien Gestalten getreten. So nahe sich nun beide gekommen sind, der alte und der runde Hut, so ist ihr Kampf doch so wenig ausgekämpft, wie der auf den männlichen Häuptern; eine englische Dame zum Beispiele würde heute noch schwerlich mit dem runden Hute zur Kirche gehen. Die Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein: der alte Hut wird fallen müssen, wie der Cylinder — und das ist in Rücksicht unserer ästhetischen Betrachtung jedenfalls das Bessere — oder, wie es in letzter Zeit den Anschein hat, es werden beide einen Ausgleich eingehen.

Parallel dieser Geschichte des Hutes hat sich auch die Haartracht verändert. Als der runde Hut auftrat, fand er einfache, schlichte, wohl zu glatte, aber im Ganzen naturgemäße Coiffüren vor, ein wenig mit der Neigung die Stirne zu verdecken und mehr sich nach unten zu senken als emporzusteigen. Freie Locken oder schlichte Frisuren des Haares zur Seite und im Nacken waren seiner cavalieren, oft kühnen Form auch ganz entsprechend. Er fügte etwas mehr Schwung und Bewegung hinzu und befreite die Stirne. Aber es blieb nicht lange so. In der zweiten Hälfte oder gegen Ende der sechziger Jahre thürmten sich die Frisuren in Nachahmung der Moden aus der Zeit Ludwigs XIV. wieder in die Höhe zu allerlei künstlichen Gebilden, nahmen den Hut mit und ließen ihn gewissermassen auf den Wellen tanzen, so daß Form wie Stellung unsicher und schwankend wurden. Da man beinahe wieder dahin kam, wie in den Zeiten der Perrücke, aber diesmal weiblicherseits, ein eigenes Haar für Anmaßung zu halten, wir selbst den Glauben an seine Echtheit verloren und seine Schönheit kaum noch in Frage stand, so war den künstlichen Haargebäuden keinerlei Grenze gesetzt, und man konnte es den Urgroßmüttern von Anno 1770 und 1780 vollkommen gleichthun. Dieser Standpunkt der Dinge ist noch kein überwundener. Fast möchte man aber sagen, er

hat auch sein Gutes, und dieses Gute ist die Freiheit der Dame sich den Kopf nach ihrem Gefallen herzurichten. Die heutige Mode verträgt viele Dinge, sie verträgt die Frisur à la sauvage, sie verträgt das aufgelöste, über Schultern und Rücken ausgebreitete Haar und ein künstliches Geflecht der launenhaftesten Art. Den Mann, dem die gleiche Freiheit zu Gebote steht, hat sie zur Gleichgiltigkeit verführt; da diese Gleichgiltigkeit der Toilette bei der Frau aber eben so sehr eine Unmöglichkeit wie eine Pflichtwidrigkeit wäre, so tritt an sie um so mehr die schwierige Aufgabe heran, diese Freiheit zu ihrem Vortheile mit Verstand, mit Geschmack und Kunst in edler Weise zu verwerthen.

Die gleiche Forderung stellt heute auch die Kleidung an sie. Von dem Anblick der Crinoline ist unser Auge nach kurzer Lebensdauer wieder befreit worden, und sie hat wohl kaum viel Bedauern mit ins Grab genommen. Es ist aber dennoch die Frage, ob wir nicht mit ihrem Sturze aus der Scylla in die Charybdis gefallen sind. Es ist allerdings unendlich schwer das kritisch zu entscheiden, da wir ja der Gegenwart gegenüber Partei sind, unser Auge im steten Anblick seiner Umgebung nur zu leicht sich an das Ungeheuere gewöhnt, selbst Gefallen daran findet und dadurch unser Urtheil sich trübt und die Objectivität verliert. So hatten wir uns auch an die ungeheure Weite des Reifrockes gewöhnt und fanden es lächerlich, als wir zuerst die simplen Figuren und die schlanken Büsten wieder sahen ohne ihr kolossales Piedestal. So haben wir uns auch das Gefallen angewöhnt an dem, was wir heute sehen, ohne es viel auf seinen ästhetischen Werth zu prüfen.

Versuchen wir aber dennoch ein wenig die Prüfung, denken wir, es sei nicht unsere Zeit, nicht unsere Kleidung, die in Rede stehe, sondern irgend ein uns sehr gleichgiltiges Costüm, das wir mit ästhetischem Maße messen, mit künstlerischem Auge beurtheilen.

Es ist wahr, die untere Hälfte der weiblichen Figur hatte um das Jahr 1860 im Verhältniß zur Büste alles vernünftige Maß verloren; denken wir uns aber unter der Kleidung dieser Jahre den Reif-

rock hinweg und statt dessen den freien Fall eines weiten Kleides, so gab es Modeformen genug, die höchst erfreuliche und anmuthige Erscheinungen waren, einfach, naturgemäß und doch elegant und selbst reich; höchstens, daß man der Herrschaft des Corsets weniger Spielraum gewünscht hätte. Was ist an ihre Stelle getreten? Nach dem Falle des Reifrocks kamen die kurzen, aufgebundenen Phantasiekleider, welche dem Schönheit suchenden Auge zwar den Anblick der Füße gestatteten, aber die Damen, die kleinen zumal, auch wie Kinder erscheinen ließen. Sie alle hatten ihre Vorbilder, ihre Motive in den Moden der Zeit Ludwigs XVI., wie denn damals der Geschmack Louis XVI. am französischen Kaiserhofe in allen Dingen angenommen und protegirt wurde. Von dieser leichten Art ist die jüngste Gegenwart zurückgekommen und die Motive, soweit sie der Vergangenheit entlehnt werden, sind eher in der Zeit Ludwigs XIV. zu suchen, in jenem Costüm, welches das Oberkleid, die Robe, hinten zusammenbindet und in breiter, faltiger Masse mit langer Schleppe herabfallen läßt, nach vorn aber möglichst gerade und gespannt sich herabsenkt. Wir haben so in einer Zeit von wenig mehr denn einem Jahrzehnt alles durchgemacht und versucht, was damals zu seiner geschichtlichen Entwicklung fast anderthalb Jahrhunderte gebraucht hatte, aber wir haben es durchgemacht fast in rückgängiger Bewegung und mit willkürlicher Wahl, daher wir denn auch heute die Motive vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vermischen. Wir haben die Robe und die Schleppe, die hohen Frisuren und den Chignon, die Tunique und die Bouffanten, das Corset und die Steckelschuhe, selbst die Spazierstöcke der Damen von anno 1780 haben wir wieder gesehen.

Ohne Frage herrscht in der gegenwärtigen Damenmode — wenigstens will es dem unbefangenen Beobachter so erscheinen — viel Freiheit, wenn nicht Willkür, natürlich innerhalb gewisser Formen und Grenzlinien, welche die Mode vorschreibt. Diese Freiheit ist eine sehr glückliche, aber auch sehr gefährliche Eigenschaft; sie zwingt dazu, neben der Kenntniß der Mode auch Geschmack zu haben, selbst zu denken

und zu entscheiden. Durch diese Selbstwahl und Selbstarbeit, durch das Studium, das man der heutigen Damenkleidung ansieht, gewinnt dieselbe den Charakter eines Costüms, einer Composition. Es scheint oft, als ob ein Anzug, namentlich in seinem ornamentalen Theile, ganz frei componirt sei, ohne Rücksicht auf die menschliche Gestalt, die er bedecken soll. Die Linien umschneiden sie sinnlos in die Kreuz und Quer ohne alle und jede vernünftige Motivirung. Schon diejenigen Linien, welche die Mode giebt, vorn der senkrecht gerade Abfall und rückwärts die bauschig weit ausladenden Stoffmassen, sind wider die Natur; die menschliche Gestalt ist dadurch ganz aus dem Verhältniß, aus dem Gleichgewicht gekommen. Was die Dame an Eigenem, an reinem Ornament und Aufputz hinzufügt, verstärkt diesen Charakter.

Jene Mode, den Anzug aus zwei verschiedenen, auch in der Farbe verschiedenen Stoffen zusammenzusetzen, derartig, daß der eine ein oberes Kleid, die Tunique oder einen Oberschoß, der andere ein unteres Kleid bildet, oder derartig, daß der eine zum Aufputz des anderen dient, jene Mode ist keineswegs verwerflich und findet ihre Vorbilder in den schönsten Zeiten der Costümgeschichte, sowohl im Alterthum wie im Mittelalter und im sechzehnten Jahrhundert. Es kommt aber nicht bloß darauf an, daß man die beiden Farben richtig wählt, sondern daß auch die formelle Zusammenstellung richtig erfolgt, richtig, das heißt aus malerischem Gesichtspunkte oder mit Anschluß an die menschliche Gestalt und ihre Gliederung. Mustern wir aber aus diesem Gesichtspunkte gerade die neuesten Moden, so werden wir finden, daß derjenige Stoff, welcher den Oberschoß, die Tunique oder den Aufputz bildet, in der willkürlichsten Form geschnitten ist, daß das Schwergewicht vor kurzem noch vorne, nunmehr rückwärts liegt, daß seine Linien — und die andere Farbe macht sie eben sehr kenntlich — den Körper schräg und schief, ohne alle Symmetrie, im Zickzack, im Zahnschnitt oder sonst in architektonisch-ornamentalen Linien überschneiden.

Man bleibt aber nicht dabei stehen. Es ist nach dem Falle der Crinoline die Mode der Volants zurückgekommen, eines Ornamenta-

tionsmittels, dessen Zweck kein anderer sein kann, als in Ersatz von Borten oder bunten Säumen das Kleid in seinen Rändern einzufassen, seine Säume zu begleiten und mehr in die Augen fallen zu lassen. Da ihre Eigenthümlichkeit in der Falte besteht, so ist ihre ästhetische Aufgabe den malerischen Saum in einen plastischen zu verwandeln. Allein in ihrer heutigen Gestalt schießen sie weit über dieses Ziel hinaus; statt der Randverzierung erheben sie sich zur Ornamentation der ganzen Fläche, die sie zuweilen von unten bis oben überziehen, nichts übrig lassend. Nun ist allerdings, zumal bei einfarbigen Stoffen, eine in Falten sich legende Fläche der glatt gespannten vorzuziehen, allein hier sind die Falten, statt in Fluß zu gerathen und auszulaufen, in unzählige kurze Fältchen, die sich wirr über einander schieben, zerschnitten und zerbrochen.

Am schlimmsten steht die Sache, wenn horizontale Reihen schmaler Volants das ganze Kleid von der Taille abwärts bis zum Fußsaume überdecken. Hier tritt zu der verwirrten Unruhe der zahllosen unregelmäßigen, kleinen Falten noch die Verwandlung der naturgemäßen senkrechten Linien in lauter horizontale Ringe, aus denen sich das Costüm aufbaut. Diese Ornamentation ist, abgesehen von ihrer absoluten Unschönheit, von der man sich durch eine Photographie leicht überzeugen kann, nur in dem Falle einigermaßen motivirt, wenn sich eine große Dame derselben bedient, weil die horizontalen Linien das Auge von der Höhe ablenken und die Figur kleiner erscheinen lassen. Umgekehrt sind es bekanntlich die senkrechten Linien, welche die Figur erheben, daher gestreifte Stoffe in ablaufenden Linien den kleinen Gestalten vortheilhaft erscheinen, in horizontalen Linien den allzugroßen. Von den Volants gilt dasselbe.

Dürfen wir das als richtig annehmen, daß die Falte nur dann schön ist, wenn sie Freiheit hat, wenn sie natürlich ist oder wenigstens natürlich erscheint, so sündigt unsere heutige Mode noch in anderer Weise. Sie faßt nämlich die Tunique in der Weise zusammen, daß sich vorn ein Schoß horizontaler, fast paralleler Falten ergiebt, die ebenso

den Grundlinien des Körpers wie dem Prinzip der Falte zuwider sind, oder sie bildet rückwärts einen stoffreichen Bausch, wobei tiefe und scharfe Falten von allen Richtungen in einen Punkt zusammenlaufen. Um sich von dem Unkünstlerischen, von dem Unschönen dieses Verfahrens zu überzeugen, braucht man wiederum nur moderne Photographien zu betrachten, welche das eigene costümliche Bild für unser Auge gewissermaßen entfremden und dadurch objectiviren und es uns durch Entfernung des etwaigen Farbenreizes lediglich in seinem plastischen Werthe erscheinen lassen.

Noch schlimmer steht die Sache mit der neuesten Mode von 1876 und 1877. Der Rückschlag von der ausgebauschten Weite der Crinoline hat in entgegengesetzter Tendenz dahin geführt den Stoff um die untere Hälfte des Körpers so eng wie möglich zusammen zu schließen, ihn durch Zusammenbinden in der Biegung der Kniee ganz von vorne zu entfernen und nach hinten zu werfen. Da nun die hohen Stöckelschuhe den Oberkörper zu einer vorgebeugten Haltung zwingen, so ist der Körper ganz aus dem Gleichgewicht gerathen, seine senkrechte Hauptlinie in eine schräge, eine Diagonale verwandelt.

Es genügen diese Bemerkungen wohl, um über den plastischen Werth des heutigen Damencostüms nicht in Zweifel zu sein. Wenn dieser Werth überhaupt entweder in der vortheilhaftesten Darstellung des Wuchses und der körperlichen Schönheit besteht, oder in dem Zusammenspiel der Anatomie mit der Falte, oder drittens, wie bei der römischen Toga, in dem vollen und großartigen Wurfe einer kunstreichen Faltenmasse allein, so kann die gegenwärtige Kleidung keiner dieser Anforderungen genügen. Damit aber soll nicht gesagt sein — und das ist ja, wie bereits angedeutet worden, das Gute an der heutigen Mode, die große Freiheit, welche sie dem Individuum läßt — damit soll nicht gesagt sein, daß nicht trotzdem mit maßvoller Anwendung der Modeformen und weisem Gebrauch der gegebenen Freiheiten Toiletten geschaffen werden können, welche auch vor dem ästhetisch kritisirenden Auge Stand halten. Außerdem gewährt die Mode von heute manche

Mittel die plastischen Mängel durch malerische Reize zu ersetzen oder zu verdecken.

Allerdings weder die Fülle der Volants noch die bauschige Masse des Stoffes am unrechten Orte, noch die kräftig betonten Linien des Schnittes, welche kreuz und quer den Körper in willkürlicher, unmotivirter Weise überschneiden, noch die unsymmetrische Linie des Contours mit ihrer ungleichen Vertheilung, noch die Enge um die Kniee sind ein Element von malerischem Reize. Vermöchte auch der Portraitmaler durch Abtönung und geschicktes Arrangement die Schwierigkeit zu verringern und das Auge des Betrachters dem Kopfe zuzuwenden, so geschieht dies doch immer nur durch Hinweglassung oder Abschwächung dessen, was eben modern daran ist. Würde man dies im Bilde betonen, wie es bei der Toilette geschieht, so würde es das Gemälde in queren und ungeschickten Linien auseinanderschneiden.

Liegt in diesem Charakter der Damenmode kein Gewinn nach der malerischen Seite, so hat sie doch ein anderes Element wieder zurückerhalten, die Farbe. In dieser gedrängten Darstellung ist nur gelegentlich angedeutet worden, wie auch der Farbengeschmack mit dem Geist der Zeiten in Beziehung steht und mit ihm sich verändert, und auch jetzt soll auf diese Seite des Costüms nur eben aufmerksam gemacht werden. Die von der Renaissance her noch überkommene Farbenlust hatte sich im achtzehnten Jahrhundert abgeschwächt, indem sie in die Vorliebe für die blassen und blaß abgetönten Farben sowie für die zart geblümten Stoffe verfiel. An ihre Stelle traten mit der Revolution und dem bürgerlichen Geiste schon vor derselben die unerfreulichen Schmutztöne, das Olivengrün und Bouteillenbraun und ihresgleichen. Davon ist der männlichen Kleidung die Gleichgiltigkeit gegen alle Farbe geblieben, so daß Schwarz und Weiß, die Negation der Farbe, als die höchste Feinheit, als Ausdruck der Festfreude dienen. Neben ihnen gilt oder galt wenigstens nur noch Grau, oder dem Grau ähnliche Mischfarben.

Ziemlich denselben Lauf hat die Farbe in der Damenkleidung durchgemacht. Mit der Restauration kehrten die blassen Farben zurück,

aber auch sie erstarben in Grau oder in Grau gebrochene Töne. Das geschah in allen übrigen Dingen des Geschmackes nicht minder wie bei der Kleidung, so daß man schließlich in unseren Wohnungen fast nur noch graue Plafonds, graue Wände, graue Vorhänge, graue Möbel und graue Menschen sah. Nun giebt es allerdings Künstler und Kunstgelehrte, welche das Grau für das Feinste in der Kunst erachten und es für eine wahre Errungenschaft der modernen Cultur halten, indem sie annehmen, daß sich das coloristische Gefühl eben in der Richtung dazu seit den Zeiten der Renaissance fort und fort gesteigert und verfeinert habe. Allein es will uns doch scheinen, als ob die Sprache nicht Unrecht habe, wenn sie von Grau gräulich, Gräuel, Grausen, grauslich u. s. w. ableitet.

In dieser Ansicht wollen wir es als einen Gewinn, als einen großen Gewinn erachten, wenn auch in die Damenkleidung eine lebhaftere Farbe wieder zurückkehrt und somit sich wieder die Hoffnung, die Aussicht auf eine malerische Erscheinung der Damenwelt erhebt. Freilich hat die Erfindung der Anilinfarben uns mit vielen harten, grellen und unangenehmen Tönen beschenkt, die vielleicht besser unerfunden geblieben wären, andererseits tauchen in gemischten Tönen auch wieder höchst reizend gefärbte Damenstoffe auf, von denen nur zu bedauern ist, daß oftmals die eine Saison sie erhebt und die nächste sie wieder verschwinden läßt. Dazu gesellt sich die von Jahr zu Jahr wachsende Vorliebe für den Orient, für seine Teppiche, seine Gefäße, seine Kleiderstoffe, die mit dem Vergnügen an der Farbe nach und nach auch die verständige Anwendung derselben lehren werden.

Dieses rechte Verständniß wird wohl nothwendig sein, denn die Farbe ist wohl eine schöne, aber auch eine gefährliche Gabe. Man kann, wie es heute so häufig geschieht und nicht bloß in der Kleidung, durch harte, grelle und unharmonische Zusammenstellung auch in das Gegentheil verfallen, aus der vornehmen Entsagung in das Grobe und Gemeine. Mit der Farbe gestalten sich für die Dame die Aufgaben der Toilette unendlich reizvoller, schöner und lohnender, aber auch um eben

so viel schwieriger. Während für das neutrale Grau und seine Verwandten die Beschaffenheit der Trägerin völlig gleichgiltig war, gilt es nun herauszufinden, nicht was an sich hübsch ist, sondern was der individuellen Persönlichkeit gut steht, was zu ihrem Wuchs, zu ihrer Hautfarbe, zu Augen und Haaren passend erscheint, was ihre guten Eigenschaften auf das Vortheilhafteste erhebt, von ihren minderen Schönheiten aber die Blicke ablenkt.

Indessen mit diesen Anforderungen kommen wir auf ein ganz anderes Capitel der Costüm- und Toilettenkunde, das alle Weisheit der Modekünstler, alle Findigkeit der Frauenköpfe noch nicht zu Ende zu denken vermocht hat und das sich daher auch nicht mit wenigen Worten abmachen läßt, ein Capitel, das vielleicht auch vom modernen Standpunkte aus für wichtiger gehalten werden mag, als die Art der Betrachtung, welche für diese Schilderung erwählt worden. Hier kam es nur darauf an, die allgemeinen Erscheinungen und Bildungen der Trachtengeschichte, nicht die Verschönerungskunst des Individuums, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus, d. h. in Bezug auf ihre wirkliche Schönheit oder Häßlichkeit, zu besprechen und dadurch unseren Blick, wenn möglich, für eine freiere Betrachtung dessen, was uns umgiebt, zu stärken und zu schärfen. Der modernen individuellen Toilette wird damit wenig genützt sein, und noch weniger vermeinten wir in das Rad der Modebewegung hemmend oder fördernd einzugreifen. Nach wie vor werden die Moden, völlig unbekümmert um die Wohlmeinung oder das Mißfallen eines um Schönheit sorgenden Kritikers ihren Weg gehen, und nach wie vor werden sie mit der gleichen Unerbittlichkeit Gehorsam fordern und ihre Opfer verlangen. Vielleicht kommt einmal die Zeit, — wir sehen sie jedenfalls nicht mehr — wo an die Stelle des Zwangs der Mode die Freiheit des Costüms tritt. Bis dahin weiß ich keinen anderen Rath, wenn mich jemand darum fragen sollte, wie man sich denn eigentlich kleiden solle, als: nach der Mode, aber mit Weisheit.

III.

Die Patina der Bronzemonumente.

Die Patina der Bronzemonumente.

Eine zeitgemäße Frage.

Wir leben in einer Zeit der Heroen und der Monumente. Sind unsere Heroen des Schwertes und des Geistes auch nicht immer Halbgötter, so lassen wir es doch an einem Denkmal nicht fehlen. Wir setzen sie ihnen selbst noch zu Lebzeiten, damit, wie ein Spaßvogel meinte, die Originale noch Zeit haben ihren Statuen ähnlich zu werden.

Wir speziell in Wien haben eine ganze Reihe Monumente in Sicht: Maria Theresia und Beethoven sind in Arbeit, Tegethoff, Grillparzer, Grün, Lenau stehen bevor. Das ist auch alles ganz schön und gut; wovon soll die Kunst leben und groß werden, wenn man ihr nicht die Aufgaben stellt?

Sintemal aber alle diese Monumente in Erz ausgeführt werden, in der Meinung, Marmor tauge nicht für unser Klima, so ist es wohl an der Zeit eine bescheidene Frage aufzuwerfen.

Sollen sie alle wieder schwarz werden, schmutzig, widerwärtig in ihrer Farbe wie diejenigen, die wir hier in Wien haben entstehen sehen, wie alle modernen Erzmonumente, wo sie sein mögen?

Man hat die Frage schon oft aufgeworfen: Woher kommt es, daß die modernen Bronzemonumente binnen kurzer Zeit diese häßlich schwarze Oberfläche annehmen, während die antiken und die der Renaissancezeit glänzend grün oder braun patiniren? Die Frage trifft

zunächst die im Freien stehenden größeren Erzgüsse, aber sie hat auch weitere Berechtigung. Das Factum läugnet Niemand; man hat gelehrte Commissionen eingesetzt, jahrelange Beobachtungen und Untersuchungen angestellt und verschiedene Versuche gemacht; beantwortet aber hat man die Frage noch nicht.

Auch im österreichischen Museum ist die Frage besprochen worden, und erst im verflossenen Winter hat sie dort Professor Bauer in einem höchst lehrreichen und interessanten Vortrage, der dem Kerne der Sache nicht aus dem Wege ging, eingehend behandelt. Aber beantwortet hat auch er sie nicht.

Professor Bauer erzählte vor allem von jener Commission von Gelehrten und Technikern, die man in Berlin unter Leitung des Physikers Magnus zur Lösung dieses Problems eingesetzt hatte. Die Commission hat Jahre lang gedauert, ist gewiß mit größter Gründlichkeit vorgegangen und ist schließlich doch zu keinem, wenigstens in keiner Weise genügenden Resultate gekommen. Es ist merkwürdig dabei zu sehen, wie richtig sie allezeit beobachtete und wie sie doch mit ihren Schlüssen auf falsche oder in nichts sich verlaufende Wege gerieth.

Man suchte zuerst die Ursache in der Legirung der Bronze, in einem verschiedenen Mischungsverhältnisse bei den Alten und bei den Modernen, mußte aber diese Ansicht wieder aufgeben, da man sich überzeugte, daß die Mischung, ob etwas mehr Kupfer oder etwas mehr Zinn, von keinem Einfluß auf die Patinirung der Oberfläche sei. Man dachte sodann, daß das Entscheidende in der Luft liege, daß die Luft unserer großen Städte, besonders ihr Schwefelgehalt der schönen Patinirung hinderlich sei. Allein da unsere schlechte Patinirung nicht bloß in den großen Städten vor sich geht, die Alten ihrerseits nicht minder große und volkreiche Städte hatten, so kann auch das schwerlich das Richtige sein. Möglich, daß auch der Schwefelgehalt in unseren kohlenbrennenden Städten mitwirken mag: die Commission konnte aber doch sich der Einsicht nicht verschließen, daß die wahre und richtige Ursache nicht in der Luft liege, sondern anderswo zu suchen sei.

Man machte nun im Verlaufe der Untersuchung die merkwürdige Beobachtung, daß Bronzetheile der Monumente, die dem Publicum erreichbar sind, z. B. Ketten, die das Monument umgeben, dort, wo sie von der liebenswürdigen Straßenjugend abgegriffen oder gar abgesessen waren, eine schöne, glänzende Färbung erhalten hatten, während unerreichbare Nebenpartien die gewöhnliche schmutzige Schwärze zeigten. Gewiß eine wichtige Entdeckung, die man leicht mehrfach verfolgen konnte und die man durch eigene Versuche hätte bestätigen können, wenn man z. B. an einer neuen Bronzestatue das hätte thun lassen, was weiland Detmold von den Mitgliedern seines Kunstvereines und ihrer mediceischen Venus erzählt.

Aber worauf führte man nun die Ursache dieser auffallenden Erscheinung zurück? Auf das Fette und Oelige (?) der Hand. Die Beinkleider der kettenreitenden Jugend hatten zwar das gleiche Resultat gehabt — machte aber nichts: man ließ sie aus dem Spiele. Immerhin lohnte sich der Versuch mit Oel.

Man nahm also zwei ganz gleiche neue Bronzebüsten, überließ die eine wie gewöhnlich ihrem Schicksale, das heißt dem Wetter, dem Staube, dem Schmutze, rieb die andere dagegen mit Oel ein, rieb das Oel wieder mit Sorgfalt ab, um allen Schmutz und Staub zu entfernen, und salbte das Haupt der Ehren von neuem. So trieb man es mehrere Jahre. Und siehe da: schließlich war jene Büste, die man in Ruhe gelassen hatte, schwarz und schmutzig, wie man erwartet hatte, und diese, die gesalbte, war in ihrer Oberfläche wohl nicht wie eine antike geworden, aber sie war auf dem Wege dahin; sie war wenigstens besser als die andere.

So schien man zu einem gewissen Resultate gekommen zu sein. Eine Weile glaubte man das Richtige gefunden zu haben. Allein gar bald mußte man sich wiederum sagen: Oel thut's freilich nicht. In der That erwies sich das Oel als gänzlich gleichgiltig, und man schob nun das gewonnene, relativ günstige Resultat auf die wiederholte Reinigung. Man nahm an, daß durch das Hinwegwischen von Staub

und Schmutz und dem, was Regen und Schnee hinterläßt, der Einfluß der schädlichen Luft gewissermaßen gehoben sei und der Proceß des Oxydirens ruhig und ordnungsgemäß vor sich gehen könne.

Damit war man in der That dem wirklichen Sachverhalte sehr nahe gekommen, stand aber doch nur nebenbei. Die Commission, von dem Resultate, welches sie gefunden hatte, ausgehend, glaubte eine stete Reinhaltung der Monumente empfehlen zu müssen, das heißt: ein zeitweiliges Putzen.

Das ist nun freilich eine eigenthümliche Sache, eine Reinigungsbehörde für die Monumente einzusetzen, wie man sie für die Straßen- und Canalreinigung besitzt. Sie ist wohl möglich, doch unbequem und nicht gerade schön. Auch scheint der Vorschlag der Commission unbeachtet geblieben zu sein. Bedenkt man aber, daß die Alten, so wenig wie sie ihre Erzmonumente mit Oel eingerieben haben, eben so wenig eine Wasch- und Putzanstalt für sie besaßen, sondern sicherlich sie ihrem Wetterschicksale überlassen haben, so kann man sich nicht verhehlen, daß die Commission auch mit dem Vorschlage der Reinigung vorbeigeschossen hat.

Sie schoß aber, wie jener Schütze aus Kleindingskirchen sich rühmte, „ganz dicht vorbei“.

Die Commission war von der richtigen Beobachtung, welche sie an dem Werke der löblichen Straßenjugend gemacht hatte, ausgegangen, hatte dann aber eine falsche Fährte eingeschlagen, die nicht zum Ziele führte. Kehren wir zu dieser Beobachtung zurück. Es ist zwar keine sehr würdige Quelle der Weisheit, allein der Pfadfinder darf auch die unbedeutendsten Anzeichen nicht übersehen, die ihm auf die Spur verhelfen.

Was hatten die ehrenwerthen Personen, die in Frage stehen, gethan? Sie hatten tastend, reibend, rittlings das corpus delicti g l a t t gemacht. Was hatte die Commission gethan, als sie ihr corpus delicti mit Oel gesalbt, abgerieben, geputzt, wieder gesalbt und wieder geputzt und so wenigstens ein besseres Resultat erzielt hatte? Sie hatte

es nach und nach ebenfalls glatt gerieben. Untersuchen wir nun in dieser Beziehung die antiken Bronzemonumente, so finden wir, daß sie sämmtlich glatt sind. Dasselbe ist der Fall mit denen der Renaissance. Betrachten wir aber die modernen Denkmäler, so sehen wir, daß die Figuren oder die Theile, die sonst aus Erz gemacht, rauh auf der Oberfläche sind. Liegt es da nicht nahe anzunehmen, wenn weder die Metallmischung, noch die Luft, noch die Reinigung die Ursache der verschiedenen Oxydation oder Patinirung ist, daß diese in der verschiedenen Behandlung der Oberfläche zu suchen sei? Die alten Werke sind glatt und patiniren gut, die modernen sind rauh und patiniren schlecht: sollte da nicht eine ursächliche Verbindung stattfinden, wenn keine andere Ursache vorhanden ist oder gefunden werden kann?

In der Behandlung der Oberfläche, das will sagen: in der Ciselirung.

Worin besteht denn die Ciselirung? Was ist ihre Aufgabe? Ihre Aufgabe ist vor Allem die Hinwegnahme der sogenannten Gußhaut, d. h. jener obersten rauhen Schichte, welche der Guß auf der Oberfläche des Metalles hinterlassen hat. Es ist zwar eine verbreitete und oft geäußerte Meinung, daß man die Gußhaut lassen, also gar nicht ciseliren solle, vorausgesetzt natürlich, daß der Guß derartig rein gelungen, daß die Möglichkeit dazu vorhanden ist. Man pflegt dieses auch wohl als das Ziel des Erzgießers hinzustellen — selbstverständlich soll sein Guß so rein wie möglich sein — und von einzelnen Gießern zu behaupten, daß sie niemals ihren Guß ciselirten oder zu ciseliren brauchten. Allein dies ist eine Mythe, nicht wahrer als jene, daß Pallas völlig fertig — sagen wir: mit reiner Gußhaut — dem Haupte des Zeus entsprungen. Die Gußhaut muß entfernt werden und zwar, weil sie rauh ist. Die Gußhaut ist eine „Gänsehaut", und so wenig diese der menschlichen Haut wohl steht, für das Gefühl wie für das Auge, so wenig sie schön ist, eben so wenig ist das der Fall für Metall, für den Körper in Metall.

Muß die Gußhaut entfernt werden, so muß man eben ciseliren. Die Ciselirung ist also eine Nothwendigkeit, selbst da, wo sie nicht durch die Unreinheit des Gusses geboten ist. Den Viertel- oder Zehntelmillimeter, um welchen das Werk des Bildhauers verkleinert wird, bei lebensgroßen oder Kolossalfiguren als eine Schädigung der Arbeit des Künstlers zu betrachten, zumal da sie ja gleichmäßig geschieht, das — ist Schwärmerei. Die Frage ist aber weiter: was nun? Wenn die Gußhaut entfernt, wie soll die neue Oberfläche behandelt oder belassen werden — glatt oder rauh?

Wenn wir diese Dinge unbefangen betrachten, so werden wir uns sagen müssen, daß eine ganz wesentliche Eigenschaft des Metalles in seinem Glanze besteht. Der Glanz ist eine Eigenthümlichkeit, ein Vorzug, der das Metall vor vielen anderen Stoffen auszeichnet oder wenigstens von ihnen unterscheidet. Da wir nun das Material für irgend eine künstlerische Ausführung nach seinen Eigenschaften zu wählen pflegen, so erscheint es ganz natürlich, daß wir diese Eigenschaften beachten und sie vielmehr zu heben als zu tödten trachten. Würden wir irregehen, wenn wir z. B. eine Statue aus Carrara-Marmor zu spiegelndem Glanze poliren würden, weil wir damit einen Hauptreiz, die lebendig machende Transparenz des Marmors, vernichten würden, so dürften wir andererseits irren, wollten wir den Glanz des Metalles völlig abtödten und ersticken.

Aber gerade so machen wir es heute, gerade das ist die Absicht unserer heutigen Gießer und Ciseleure. Während die Alten und die Künstler der Renaissancezeit den Glanz in ihre Berechnung hineinzogen, während noch heute die Franzosen bei ihren decorativen Bronzen und ihren Statuetten die Oberfläche glatt halten und selbst, wo sie künstlich patiniren, den Glanz nicht scheuen, während dessen gehen wir auf seine Vernichtung aus und machen den Statuen eine künstliche Gänsehaut. Wenn diejenige, welche vom Gusse herrührt, heruntergenommen ist, so machen wir eine neue durch die Ciselirinstrumente, nur mit dem Unterschiede, daß bei der neuen die Unebenheiten regelmäßig sind. Wir lassen

den Körper, gleich als ob es sich um einen Kupferstich handelte, mit schraffirten und gekreuzten Linien umlaufen.

Und in dieser Art sind wir immer künstlicher, immer vollendeter geworden. In der Meinung das Rechte zu thun, haben wir uns, je besser und geschickter wir zu sein glaubten, je mehr Mühe wir uns gaben, nur um so weiter vom rechten Wege, vom Ziele entfernt. Wer in den letzten beiden Jahrzehnten hier in Wien die Entstehung der Erzmonumente mit erlebt hat, der wird sich vielleicht erinnern — wenigstens glauben wir uns darin nicht zu täuschen — daß jedes nachfolgende bei der Enthüllung immer matter, rauher und dunkler in seiner Oberfläche erschien als sein unmittelbarer Vorgänger. Wie hell, wenn auch nicht blank, enthüllte sich noch das Erzherzog-Karl-Monument, und wie trübe, grau und glanzlos stellte sich das Schiller-Monument dar, als die Hülle sank! Wir sagen nicht, daß es schlecht ciselirt ist: der Fehler liegt nicht in dem Mangel an Fleiß und Arbeit, sondern in der Art. Aber wenn es in dieser seiner Art am vollendetsten gearbeitet ist, dann ist es zugleich am verkehrtesten ciselirt. Und je mehr man sich Mühe damit gegeben, je mehr man seine Oberfläche aufgerauht und matt gemacht hat, um so mehr hat man seine Zukunft gefährdet. In demselben Maße wie diese schraffirte Art der Ciselirung fortgeschritten ist, in demselben Maße schreitet auch die schlechte Patinirung fort, und das Schiller-Denkmal wird in dieser Beziehung das schlimmste sein von allen, die wir bisher in Wien erlebt haben.

Das ist Prophezeiung, wenn man will, die man selbstverständlich nicht zu glauben braucht, aber einigen Anhalt dafür finden wir doch in den bekannten physischen Erscheinungen. Je rauher die Oberfläche ist, desto mehr ist sie dem Einfluß der Witterung zugänglich: Regen, Schnee, Staub, Schmutz, alles setzt sich auf ihr fest, verbindet sich mit der Oberfläche, verhindert den Zutritt der freien Luft und stört damit den Vorgang einer ruhigen Oxydation. Alle die fremden, sich festsetzenden Bestandtheile können mit der oxydirenden Oberfläche nur eine gemischte, schmutzige Kruste bilden, statt der reinen, unverfälschten Pa-

tina. Wenn die Berliner Commission richtig beobachtet hat, daß die Reinigung von Vortheil ist, so bietet die geglättete Oberfläche die Reinigung von selber dar. Sie stößt die ungehörigen Elemente, die das Wetter bringt, auch durch das Wetter wieder ab, und der Proceß der Oxydation oder der Patinirung kann ungestört und er kann langsam vor sich gehen. Der Physiker oder Chemiker, wenn er seine Aufmerksamkeit auf diesen Punkt richtet, wird das wahrscheinlich des Näheren und Besseren auseinandersetzen können; wir wollen ihm daher auch diese Arbeit überlassen.

Diese Erklärung der Ursache einer guten und schlechten Patinirung macht gar nicht einmal den Anspruch neu oder unbekannt zu sein. Wir kennen Bildhauer — und ich gedenke hier meines zu früh gestorbenen Freundes Kreling, der alles Unheil der schlechten Patinirung lediglich in der verkehrten Ciselirung erblickte — wir kennen Bildhauer, die ganz derselben Ansicht sind. Wie kommt es aber, daß diese Ursache gleich einer unbekannten erscheint, daß sie so wenig verbreitet ist und vor Allem — wenigstens bei uns — noch nie zu einer praktischen Bedeutung gelangt ist? Darauf ist die Antwort sehr nahe liegend.

Heutzutage sind Bildhauer und Erzgießer in der Regel zwei ganz verschiedene Personen. Der Bildhauer modellirt und macht sein Modell in Thon, in einem Stoffe ohne Glanz und Transparenz, mit rauher Oberfläche. Darauf beschränkt sich in der Regel seine eigene Arbeit, höchstens, daß er an den Marmor mit die letzte Hand anlegt. Für den Erzguß ist seine Arbeit mit dem fertigen Modell abgeschlossen, wenn er nicht später wieder die Ciselirung überwacht, was doch auch wohl die Ausnahme ist. Gewohnt also sein Werk ohne Glanz und Glätte zu sehen, sind ihm diese fremdartig, störend geworden. Und in der That läßt es sich ja auch nicht läugnen, daß der Glanz, obwohl er im Kleinen piquant und lebendig macht, doch im Großen der Betrachtung einer feinen, gut durchgebildeten Modellirung sehr störend im Wege steht. Und dies ist noch ganz besonders bei einem großen Monumente der Fall, das, neu und blank, lichtumflossen in die freie Luft sich erhebt. Das Gefühl

des Künstlers wird mit Recht vom Publicum getheilt, und beide sind einig in der Ueberzeugung, daß ein blankes Monument — und das ist die nothwendige Folge der Glätte — einen sehr unvortheilhaften Anblick bietet.

Das ist auch vollkommen richtig: der erste Anblick eines solchen Monumentes ist und bleibt unvortheilhaft, und daher scheut sich der Künstler sein Werk gleich bei der Enthüllung in seinem wenigst günstigen Momente erscheinen zu lassen. Aber es stehen hier Gegenwart und Zukunft einander gegenüber. Je gefälliger das Werk in dem Momente der Enthüllung erscheint, um so schlechter wird es sich in Zukunft darstellen. Man muß entweder die Zukunft opfern oder die Gegenwart. Opfert man diese — und die glänzende Neuheit verschwindet bald genug — so sichert man eine gute Zukunft, eine schöne Patina.

Heute steht also die Sache so: Entweder die Bildhauer warten, bis sie selber vielleicht schwarz werden, ihre Werke aber schön braun und grün; oder aber sie warten nicht, dann sind es ihre Werke, welche schwarz werden. Wir unsererseits würden das Erstere vorziehen.

IV.

Zeitgemäßes über Bilderrahmen.

1. Kritisches.

Es ist zwar ganz in der Ordnung, daß man von den Bildern mehr spricht und schreibt als von ihren Rahmen; einmal aber mag es auch erlaubt sein, von den letzteren zu reden und das um so mehr, als ihre gegenwärtige Beschaffenheit einigermaßen bedenklich ist und zu allerlei Kritik auffordert, sobald man anfängt ihren Zustand vernünftig zu betrachten. Das Publicum ist allerdings in der Regel schon entzückt, wenn der Rahmen nur hübsch vergoldet ist, und der Künstler ist auch leicht zufrieden gestellt, wenn ihm sein Bild dadurch gehörig isolirt, d. h. von der Mitwirkung aller umgebenden oder in der Nähe befindlichen Gegenstände für das Auge ausgeschlossen wird. Aber gerade hier liegt, wenn nicht der Irrthum, doch die Ursache zum Irrthum.

Das Bild hat doch einmal die Bestimmung an eine Wand zu kommen, von der es durch den Rahmen getrennt sein soll; billiger Weise sollte man demnach zweierlei bei dem Rahmen bedenken: das Bild und die Wand. Den letzteren Umstand übersieht der Künstler völlig. Sein Bild entsteht ihm in den allermeisten Fällen gänzlich selbstständig im Atelier; er weiß nicht, wo es hinkommt, welche Wand es einmal zieren soll, und er hat darum auch keine Ursache daran zu denken. Er sinnt nur darauf, wie er die eigene Schönheit des Bildes auf das vortheilhafteste erheben, und wie er das Auge des Beschauers vor jeder äußeren Störung schützen kann. Das Mittel zu beiden ist ihm der goldene Rahmen, den er prinzipiell so breit wie möglich wünscht,

gerade wie der Kupferstecher auf die Frage, wie breit der weiße Rand um seinen Stich sein solle, uns antworten wird, „so breit wie möglich". Wenn Bild und Stich aber auf die Wand kommen, so irren beide, Maler und Stecher, denn die Störung, welche die breiten Ränder, der goldene wie der weiße, in der Harmonie der Wand machen, schaden auch dem Eindruck ihrer Arbeiten.

Es ist aber noch ein anderer Grund, welcher der Breite der Rahmen und der Ränder gewisse Grenzen setzt. Das Gefühl sagt es uns, und es liegt in der Natur der Sache begründet, daß die Umfassung keinen mächtigeren Eindruck auf das Auge machen soll, als das Umfaßte, welches ja doch das eigentliche Kunstwerk ist. Nehmen wir aber ein handgroßes Bildchen und darum einen schuhbreiten Rahmen (wir haben Bilder gesehen, bei denen die Fläche des Rahmens zehn- und zwanzigfach diejenige der Malerei übertraf), so macht die starre goldene Fläche allein den Eindruck auf das Auge, dessen Empfindungsvermögen davon zum Ueberdruß gesättigt wird, und das Bildchen kommt in seiner Wirkung vollständig zu kurz. Dasselbe ist es mit zollgroßem Kupferstich auf weißem Foliobogen. Es ist also nothwendig, daß die Umfassung in ihrem Größenverhältnisse sich soweit unterordne, um der Wirkung des Bildes die volle Oberhand zu lassen. Sonst haben wir nicht Bilder auf der Wand, sondern goldene Flächen, die zufällig ein Loch in der Mitte haben, das nicht unangenehm mit Farbe ausgefüllt ist.

Die Absicht sein Bild zu isoliren hat den Künstler noch zu einem andern Mißgriff in der Gestaltung des Rahmens verleitet. Er macht nicht bloß den Rahmen breit, sondern er erhöht ihn auch so aus der Ebene des Bildes oder der Wand heraus, daß sich um das Bild ein Mauerwall, ein Castell erhebt. Es ist eine Ummauerung, keine Umrahmung; das Bild liegt tief unten wie in einem Kasten. Der Beschauer soll in das Bild hineinsehen, etwa wie er durch den Fensterrahmen in die Landschaft hinaussieht. Ein solcher hoher Rahmen hat aber einen doppelten Uebelstand, einmal für die Wand und einmal

für das Bild. Was die Wand betrifft, so zerstört er in ganz unmotivirter Weise (d. h. vom Standpunkte der Wanddecoration aus) die Einheit der Wandfläche, die solcher Buckel und Erhöhungen gerade an dieser Stelle nicht bedarf; dem Bilde selbst aber schadet der hohe Rahmen dadurch, daß er, wenn das Bild nicht gerade dem Fenster gegenüber hängt (und das ist bekanntlich der schlechteste Platz) auf der Seitenwand einen Schlagschatten über die Malerei wirft, der sie zum Theil und unter Umständen ganz in Dunkel hüllt. Den Zweck der Isolirung hat der Maler freilich erreicht, aber in sehr unerwünschter Weise: er hat sein Bild jedem Blick entzogen.

Viel richtiger erscheint das entgegengesetzte Verfahren, daß der Künstler sein Bild, statt in die Tiefe des Rahmens, vielmehr auf dessen Höhe bringt und den Rahmen mit seiner Profilirung nach außen zu, nach der Wand langsam abfallen läßt. Dadurch wird zweierlei erreicht. Erstens wird das Bild näher an das Auge gerückt und so an das Licht gestellt, daß ihm der Schatten des Rahmens nicht mehr schaden kann, und zum andern wird ein Uebelstand aufgehoben, den wir vorzugsweise im Auge hatten, wenn wir sagten, daß der Maler bei der Gestaltung seines Bildes die Wand nicht berücksichtigte. Die meisten Rahmen, zumal alle von mehr gewöhnlicher Art, erheben sich in ihrem Profil senkrecht von der Wand, ja sie sind vielleicht gar unterschnitten und auf dieser äußern Seite selbst vom Vergolder vernachlässigt. Dieses schroffe Aufsteigen des Rahmens von der Wand ohne alle Verbindung mit derselben ist für ein Auge, das auf plastische Decoration achtet, ganz unerträglich. Es muß der Rahmen nicht bloß nach innen in bewegtem Profil abfallen, sondern auch nach außen in entsprechender Weise sich abschrägen und so mit der Wand in Verbindung treten. Es ist das einzige Mittel, hier das Auge zu beruhigen und für die Existenz des Bildes und des Rahmens auf der Wand eine gewisse Motivirung, den Schein der Möglichkeit zu schaffen.

In früheren Zeiten der Kunst, wo es um die Malerei wahrlich nicht schlechter stand, hat man so hoch heraustretende Rahmen niemals

für nöthig gehalten. Wohl hat man sie breit gemacht und mit reichem Reliefornament verziert, in der Barock- und Rococozeit auch damit überladen, niemals aber gedachte man das Bild einzukasteln. Es ist auch vom Standpunkt des Künstlers selbst aus Rücksicht auf die Isolirung kein zureichender Grund vorhanden, da das Gold für sich allein diese Absicht vollkommen erfüllt. Vielmehr sprechen Gründe für die Wand und Gründe für das Bild dafür, daß man diese Gestaltung der Rahmen aufgeben und zu einer flacheren Bildung derselben wieder zurückkehren müsse.

Auch gegen die Vergoldung, die heute als universale Nothwendigkeit gilt, wäre allerlei einzuwenden; nicht als ob wir sie allgemeinhin für verwerflich hielten, sondern wir behaupten nur, daß sie nicht unter allen Umständen paßt, noch zu empfehlen ist. Zwar für die Masse der modernen Bilder ist sie durchweg gut, und sie thut in vielen Fällen das, was man von ihr erwartet, nicht bloß durch den Anschein, sondern in Wirklichkeit, das nämlich, daß sie das Bild fertig macht. Die modernen Bilder sind meistens greller in den Tönen, bunter in den Farben, stärker in den Gegensätzen und darum unharmonischer. Nun kommt mit seinem Scheine der goldene Rahmen und wirft den gleichmäßigen Schimmer über die Gegensätze, sie gewissermaßen versöhnend und mit diesem Einheitsschimmer in Harmonie bringend, wodurch eben der Eindruck des Fertigen, der Vollendung entsteht. Ist das Bild aber schon an sich fein und harmonisch durchgeführt, warm im Ton und milde in den Gegensätzen, so kann ihm auch der goldene Rahmen schaden, indem er das Auge blendet und das Gefühl für die volle Feinheit und Schönheit des Bildes abstumpft und das Auge unempfindlich macht. In dieser Lage befinden sich viele der alten Bilder. Von allen alten Bildern, deren charakteristischer Unterschied von den modernen eben in ihrer mehr ruhigen und harmonischen Haltung liegt, kann man sagen, daß alte oder gedämpfte, abgetönte goldene Rahmen für sie vortheilhafter sind, denn neue und glänzende. Die alten Künstler selbst haben auch keineswegs die gol-

denen Rahmen für nothwendig gehalten. Der größte Theil der alten Rahmen, die uns erhalten sind, namentlich die reicher geschnitzten, sind wohl erst in späterer Zeit vergoldet worden, und ihre Urheber oder die Maler, die sie für ihre Bilder zeichneten und arbeiten ließen, hatten ihnen die Farbe des Holzes gelassen, oder auch nur einen Theil vergoldet, so daß entweder die Ornamente sich golden vom Grunde abhoben, oder auch der Grund vergoldet wurde und die Ornamente ihre braune Holzfarbe behielten. Man findet aber auch die alten Rahmen noch weiter farbig behandelt. Es gab z. B. im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert rothe Rahmen, an denen wir heute sicherlich Anstoß nehmen würden; es ist aber sehr die Frage, ob sie nicht unter Umständen sich mit Vortheil anwenden ließen. Auch kommt es vor, daß die Künstler den Grund blau oder roth bemalten, von dem sich dann die Ornamente golden oder mit der Holzfarbe löseten. Am häufigsten vielleicht, namentlich im sechzehnten Jahrhundert, waren für kleinere Bilder schwarze Ebenholzrahmen, fein profilirt und mit feinem Reliefornament verziert, auch wohl mit darauf gemalten goldenen Arabesken, welches letztere Verfahren es zu höchst reizender Wirkung bringen kann. Jeder Kunstfreund weiß, wie vortrefflich gewisse alte Bilder in schwarzem Rahmen stehen, ja wie sie derselben oftmals nicht entbehren können.

Man sieht, es eröffnet sich eine ganze Perspective von verschiedenartig verzierten Rahmen, wenn wir uns nur erst davon überzeugt fühlen, daß die Vergoldung nicht bloß nicht nothwendig, sondern unter Umständen schädlich ist. An einem entsprechenden Ersatz wird es uns in keiner Weise fehlen, ja der Ersatz wird uns nur zu neuen, unbekannten Reizen führen.

Ist es schon die Rücksicht auf das Bild, welche uns oftmals einen Ersatz für den vergoldeten Rahmen wünschenswerth macht, so ist es ebenso die Rücksicht auf die Wand. Nicht jede Wand gerade duldet goldene Rahmen, namentlich wenn sie glänzend und in breiten Massen auftreten; es kann des Guten zu viel werden. Heutzutage, wo man

darauf ausgeht, auch in die Zimmerdecoration einen ernsteren Charakter, einen wirklichen Kunstcharakter wieder einzuführen, kommt man mit der Vergoldung zum öfteren in Verlegenheit und stößt auf Schwierigkeiten, die man mit dunkelbraunen oder schwarzen Rahmen vermeidet. Die Vergoldung macht einen Knalleffect in einer ruhigen ernsten Harmonie. Hier sind wir selbst gezwungen auf sie zu verzichten, und wir können das mit gutem Gewissen, wenn, wie bereits gezeigt wurde, gewissen Arten von Bildern ihrerseits schon eher Holzrahmen in ihrer Naturfarbe als vergoldete von Vortheil sind.

2. Geschichtliches.

Wir haben nachzuweisen gesucht, daß der Gestaltung der modernen Bilderrahmen ein Gedanke zu Grunde liegt, welcher in seiner einseitigen Verfolgung zu verschiedenen Verkehrtheiten geführt hat. Dieser Gedanke ist der, daß der Rahmen bloß zur Isolirung, zur Absperrung des Bildes geschaffen wird, ohne alle Rücksicht darauf, daß Bild und Rahmen ihrerseits wiederum zur Decoration dienen, zur Verzierung der Wand, zum Schmucke des Zimmers. In der Erörterung der Consequenzen dieses Gedankens haben wir das Detail der Gestaltung des Rahmens und seiner Ornamentation ganz übergangen, indem wir die bekannten und nunmehr wohl auch anerkannten Regeln (wenn sie auch noch oft genug übertreten werden), ob das Ornament ein laufendes oder ruhendes, ein einwärts oder auswärts gerichtetes, ein aufstrebendes oder hängendes sein solle, nicht wiederholen wollten. Natürlich finden sie ihre Anwendung bei den Rahmen, die ja sich ähnlich zu dem umschlossenen Bilde verhalten, wie Saum, Naht, Band, Bordüre zu einem Teppich. Auch jetzt haben wir nicht diese Prinzipienregeln für die Detailbildung im Auge, sondern wir wollen vielmehr einige flüchtige Blicke auf die Rahmenbildung in früheren Kunstepochen werfen, wobei sich leicht kritische Vergleichungen mit den gleichen Arbeiten der Gegenwart darbieten. Natürlich sind es wieder die Bilderrahmen speciell, auf welche wir es abgesehen haben; die früheren Kunststile aber pflegten sie nicht so losgelöst vom Zusammenhange mit anderen Umschließungen und Umrahmungen, z. B. der Fenster und

Thüren darzustellen, und wir können uns darum einige Seitenblicke nicht verwehren.

Die Hinterlassenschaft des classischen Alterthums giebt uns für die Gestaltung seiner Bilderrahmen wenig Anhaltspunkte. Wie bekannt, waren Staffeleibilder im Verhältniß selten, Tafeln davon sind uns nicht überkommen, selbst kaum jemals in den Abbildungen an der Wand. Auf einem pompejanischen Wandgemälde findet sich die Darstellung eines Triptychons, das mit zwei Fäden an der Wand über der Thür befestigt erscheint und in seinem Hauptfeld in der Mitte eine Landschaft hat. Die Einfassung dieses Triptychons, welche für das Bild den Rahmen abgibt, besteht nur in einer schmalen, wie es scheint, ganz flachen Stableiste. Aehnlich ist es mit den Bildern, welche sich auf den Mitten der farbigen Wandabtheilung befinden und hier die Stelle unserer Staffeleigemälde vertreten. Bekanntlich sind die Wände und ihre Felder mit reichen Arabesken umfaßt und getheilt, diese Bilder aber, die so selbstständig erscheinen, haben zur Umrahmung, zur Trennung von der Wand, als einziges Mittel der Isolirung nur eine rothe oder braune, bandartige Linie, und sie erfüllt völlig ihren Zweck. Sie umschließt ohne zu trennen, denn dieses Bild soll sich nicht von der Wand und ihrer übrigen Decoration loslösen, sondern vielmehr einen Theil derselben bilden. Man denke sich an Stelle dieser dunklen Linie einen breiten goldenen Rahmen, und die Harmonie der Wand wäre mit ihrem ganzen Reize zerstört.

Unter diesen Umständen muß sich derjenige, der heute einen griechischen Rahmen componiren will, in einiger Verlegenheit befinden. Was bleibt ihm zu thun? Entweder er nimmt die Grundgestalt eines modernen Rahmens, der alle vier Seiten gleich hat (und er kann sich dabei an die Abtheilungen der Cassettendecke oder ähnliche Muster halten), und er erfüllt sie mit den verschiedenen Elementen der griechischen Ornamentik in mehr oder minder gelungener Anwendung, oder er hält sich an die Vorbilder der Thüren, Fenster, Grabmäler, selbst Tempelfaçaden. Im ersteren Falle handelt er jedenfalls willkürlich, und

im zweiten wird er öfter über das Ziel hinausschießen, denn sein Rahmen, der für größere Verhältnisse in Verbindung mit der Architektur oder für die Füllung mit Relief, selbst Hochrelief bestimmt war, wird für ein Gemälde zu schwer, zu architektonisch werden.

Wir sind viel besser daran mit dem Mittelalter, wenigstens bis zum Beginne der Renaissance. Auch im Mittelalter sind die eigentlichen Staffeleibilder eine Seltenheit. Was von Gemälden nicht Pergament- und Wandmalerei war, das hatte einen bestimmten Zweck und mußte sich einem anderen Geräthe einfügen, vor allem dem Altar. Die reiche Bildung des mittelalterlichen Altars, namentlich in gothischer Zeit, wobei das Bildwerk eben nur ein Theil war und seine Fassung und Krönung mehr als bloße Umrahmung des Bildes sein sollte, kann man nicht als Maßstab annehmen. Die Aufgabe war hier mittelst Schnitzerei, Malerei, Vergoldung ein gemeinsames Kunstwerk herzustellen, eben den Altar. Man kann daher für Bildung moderner gothischer Rahmen den mittelalterlichen Altären wohl Motive entnehmen, aber man muß sie sehr cum grano salis anwenden. Man muß sie auf ihre bescheidenste Form zurückzuführen wissen und das weglassen, was bereits Altarschmuck, nicht mehr Rahmen- oder Bilderschmuck ist. Moderne Gothiker irren häufig; sie suchen namentlich die obere Hälfte des Rahmens zu absonderlich zu bilden, theils indem sie dieselbe nach dem Muster des Spitzbogenfensters gestalten und mit Maßstab erfüllen, oder indem sie den oberen Theil des Bildes mit durchbrochen geschnitztem Ornament überziehen, auch die oberen Ecken mit Stäben winklich abschneiden. Sieht man von den Altären ab, so findet man die Rahmenbildungen im Mittelalter äußerst einfach gehalten. Man nehme z. B. die kleinen Diptychen und Triptychen von Elfenbein oder die Spiegelkapseln aus demselben Material; ihre Umfassungen sind fast durchgängig nur schlichte, schmale Bänder, die keinen anderen Zweck haben als das vertieft in der Mitte liegende Relief zu schützen. Einige Motive könnte man vielleicht manchen reicher geschmückten Bucheinbänden des Mittelalters entnehmen, solchen nämlich, deren Ver-

zierung in einer die vier Seiten umgebenden flachen Randleiste mit durchbrochen geschnittenem Ornament besteht, während die Ecken mit Reliefmedaillons, die z. B. die Symbole der vier Evangelisten enthalten, verziert sind. Solche Beispiele sind aber selten. Die meisten und entsprechendsten Motive zur Profilirung einfacher gothischer Rahmenbildung wird man wohl den späteren mittelalterlichen Wandvertäfelungen entnehmen können. Hier findet man auch die Abschrägungen des unteren Randes, wie sie als Wasserschrägen an den Fenstern vorkommen.

Die eigentliche Ausbildung der Rahmen beginnt naturgemäß erst mit der Entwicklung der Staffeleimalerei überhaupt, also im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts. Während aber in den Niederlanden die Formen in dem genannten Jahrhundert noch von der Gothik beherrscht waren und sich zudem von der Verbindung mit den Altären loslösen mußten, treten in Italien verschiedene Momente neu gestaltend hinzu. Das ist weniger die Kunst der Holzmarqueterie oder Intarsia, welche bei den Möbeln in Füllungen, sowie auf Stab- und Rahmenwerk, besonders auch als Fassung der kleinen mit Elfenbeinreliefs ausgefüllten Altäre längst in Gebrauch gewesen war, als die hohe Ausbildung, welche die ornamentale Sculptur, besonders im Flachrelief, genommen hatte. Die Intarsia scheint bei Bilderrahmen wenig Anwendung gefunden zu haben. Mehr vielleicht mag der kräftige Naturalismus von Blumen und Früchten Rückwirkung gehabt haben, wie er auf den farbigen Terracottarahmen die Reliefs aus der Werkstätte der Della Robbia umgab oder wie ihn Ghiberti bei den Umfassungen seiner Bronzethüren ebenso schön wie reich in Verwendung gebracht hat. Indeß scheint er bei den Bilderrahmen in keinem Falle so bedeutend gewesen zu sein wie der Einfluß, den die reizenden und zierlichen Sculpturornamente der Frührenaissance ausübten. Ihre feinen und graziösen Formen, wie sie in Architekturen und Boiserien aufsteigend, ausfüllend und umkränzend den anziehendsten Schmuck gewähren, mußten dem Bedürfniß der neu sich entwickelnden Rahmenbildung hoch

willkommen sein; sie verlangten aber auch ihrerseits eine flache, im Verhältniß sehr schwach profilirte Gestaltung des Rahmens. Häufig waren diese Ornamente selbst nicht einmal im Relief gehalten und geschnitzt, sondern nur durch Farben oder Vergoldung angegeben.

Die fortschreitende Renaissance begnügte sich aber nicht lange hiermit, sondern sie suchte den Rahmen architektonisch zu gestalten, indem sie ihn nicht bloß aus dem Gesichtspunkt betrachtete, daß er das Bild zu umgeben oder zu isoliren hatte, sondern sie erkannte, was auch an sich ganz richtig ist, daran ein Unten und Oben und zwei Seiten, die sich auf das Untere stützten und das Obere trugen, so daß sich für diese Verschiedenheiten auch verschiedene Formen ergeben sollten. Die Motive dazu wurden wie die Details der Architektur der antiken Kunst entlehnt, denselben Gegenständen, die schon oben erwähnt sind, besonders den Denkmälern. Das Untere wurde als Tragendes, als Console aufgefaßt, die Seiten als Stützen, also pfeilerartig mit Füllornament behandelt, das Obere galt als Lastendes, als Decke, und erhielt zu reicherer Wirkung vollkommene Giebelbildung. Natürlich war die Masse der vorspringenden Theile auf die veränderte Bestimmung herabgedrückt und demgemäß bescheiden gehalten, so daß der Rahmen sich der Wand architektonisch wie plastisch anschließen konnte, während unsere heutigen Rahmen, die gar keine ideelle oder künstlerische Verbindung mit der Wand haben, wie beliebig hinten angeklebt erscheinen, und wenn man sie mit Bändern oder Schnüren aufhängt, mit diesen sichtbaren Schnüren die Wand unangenehm zerschneiden. Ein besonderes Motiv, welches der Renaissancerahmen noch den antiken Fenstern und Thüren entlehnte, war die Erweiterung der Ecken mit heraustretenden, durch Abspringung der Außenlinien gebildeten „Ohren", die zur Aufnahme von Rosetten Raum geben; diese Rosetten repräsentiren die Nägelköpfe, mit denen man sich das Gemälde befestigt denken konnte.

Bei solcher architektonischer Gestaltung konnte der Renaissancerahmen des plastischen Ornaments, des Laubwerks und dergleichen vielfach entbehren, und er war daher auch in dieser Beziehung oft äußerst

schlicht und bescheiden und zog selbst wohl gemaltes Goldornament dem geschnitzten und vergoldeten auf seinem dunklen und besonders schwarzen Holze vor. Dagegen mußten die Kanten und Kehlen äußerst fein und scharf gearbeitet sein. Eine Nachwirkung dieser Art waren die feinen und zierlichen Ebenholzrahmen, welche die architektonische Gestaltung aufgaben und alle vier Seiten wieder gleich hielten, aber sich durch die Nettigkeit der Arbeit, durch die feine Gliederung, durch ihr Wellenornament und dergleichen zierliche Tischlerei auszeichneten. Sie gingen noch tief in das siebzehnte Jahrhundert hinüber.

Eine neue Epoche für die Rahmenbildung kam mit der Barockornamentik bereits noch im sechzehnten Jahrhundert. Die Malerei wendete sich von der Wand immer mehr der Staffelei zu. Mit dem wachsenden Bedürfniß nach Rahmen wurde die Fabrication derselben ein eigenes Geschäft, eine Art selbstständiger Kunst, während bis dahin der Regel nach der Maler selbst für sein Bild den Rahmen entworfen hatte. Nunmehr wurden von Architekten und Decorationskünstlern, zumal auch den Meistern des Kupferstichs und der Radirung, Rahmen auf das Belieben hin componirt und durch irgend eine Vervielfältigungskunst publicirt. Solche Compositionen wurden zahlreich und mit einer gewissen Vorliebe geschaffen, verleiteten aber zu dem Irrthum zu viel Werth auf einen Gegenstand zu legen, der doch nur zum Schmucke und zur Vollendung eines anderen Kunstwerkes diente. Dadurch wurden Uebertreibungen und Ueberladungen hervorgerufen.

Künstlerisch machten sich seit dieser Entwicklung in der Barockzeit während der zweiten Hälfte des sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert drei Richtungen geltend. Die eine wurde von der deutschen und niederländischen Barockarchitektur begonnen und zeigt ihre Eigenthümlichkeit in dem lederartig ausgeschnittenen und gebogenen Ornament, welches den Rahmen breit und massig umgiebt, mit Schnüren, Frucht- und Blumengehängen dazwischen. Sie entspricht dem englischen Elisabethstil, findet sich schon bei Dietterlin und später bei Vredeman de Vriese, de Passe und Anderen, besonders in den Niederlanden. Die

zweite Richtung ist mehr eine naturalistische. Sie bedeckt den ganzen Rahmen mit dicht gedrängten Blumen, Früchten und Laubwerk, meist in einem sehr kräftigen, tief unterschnittenen Relief. Als ihre Hauptsitze mögen Venedig und wiederum die Niederlande betrachtet werden. Die dritte Richtung kann als die specifisch französische bezeichnet werden, da sie von den französischen Künstlern unter der Regierung Ludwigs XIV. und unter dem herrschenden Geschmack der Perrücke zu ihrer höchsten und am meisten charakteristischen Ausbildung gebracht wurde. Einer ihrer Hauptvertreter war Lepautre mit seinen zahllosen Compositionen. Ihre Elemente bestanden in antiken ornamentalen Reminiscenzen, in naturalistischen Bildungen, gemischt mit architektonischen Bestandtheilen, Symbolen, Emblemen und Allegorien, nebst figürlichen Darstellungen aller Art. Das alles bildete einen Wust, bald regelmäßiger, bald unregelmäßiger gehalten, der so schwer, breit, massig war, daß man bei diesen „Cartouchen" ihre eigentliche Bestimmung als Umfassung für Bilder, Spiegel, Reliefs ganz und gar vergißt. Sie werden rein selbstständige Kunstschöpfungen, die ihrer selbst wegen da sind.

Das achtzehnte Jahrhundert milderte wieder in seiner Weise diese wilden, schweren und übertriebenen Bildungen, aber es brachte eine neue, nicht minder große Verkehrtheit. Dies war das absichtliche, jede Regelmäßigkeit aufhebende Muschelornament, dessen Anwendung nicht bloß dahin führte die Verzierung selbst unsymmetrisch zu gestalten, sondern es vernichtete auch in der Grundform des Rahmens die Regelmäßigkeit und unterwarf seine Seiten einer willkürlich geschweiften Linie. Hiermit war der Rahmen das Formengebende, die Hauptsache geworden, und das Bild, die Füllung, mußte sich fortan nach ihm richten.

Eine neue Gestaltung kam mit dem Zeitalter Ludwigs XVI., das manche Elemente vom Rococo behielt, aber statt der Willkür und Unregelmäßigkeit geziert steife Formen brachte, sie mit Elementen der griechischen Ornamentik verzierte und besonders mit Kränzen, Guirlanden, Gehängen und Urnenformen ein sentimentales Spiel trieb.

Von diesem letzteren Zierrath wollte die Kunstperiode des Empire nicht viel wissen. Ihre Rahmenformen, die auffallend geringe Anwendung vom Relief machten, dafür häufig in ihren Flächen mit kleinen Malereien nach dem Muster der pompejanischen Arabesken sich schmückten, sind eben so steif und nüchtern wie sie selber. Glücklicherweise hielten sie nicht lange vor, obwohl uns noch abschreckende Beispiele genug, zumal bei alten Spiegeln, übrig geblieben sind. Wie auf anderen Gebieten der ornamentalen Kunst, so wurde auch bei den Rahmen das Rococo wieder der herrschende Stil, doch nur so, daß es das Ornament mit seinen unregelmäßigen Schnörkeln beherrschte und wohl die äußeren Linien schweifte, die naturgemäß reguläre Gestalt des Inneren aber beließ. Diese Formen herrschen leider noch heute unter vielen Versuchen, etwas Besseres an ihre Stelle zu setzen, Versuche, die ihrerseits aber mit zu jenen Uebelständen beigetragen haben, welche bereits oben geschildert wurden.

V.

Die Stickerei in ihrem geschichtlichen Gange.



Fig. 30. Stickerin und Weberin des 16. Jahrhunderts.

Stickerei und Weberei sind zwei Schwesterkünste, die denselben Zweck, die Verzierung biegsamer und der Faltung unterworfener Stoffe, mit denselben Mitteln verfolgen. Der gewöhnliche und prinzipielle künstlerische Unterschied beider besteht aber darin, daß in der Weberei, wo sie nicht selbst Nachahmerin einer anderen Kunst wird, die mechanisch hervorgerufene Verzierung sich regelmäßig wiederholt, während die Stickerei ihre Verzierung durch die Geschicklichkeit der freien Hand, einem Gemälde gleich, nur einmal hervorbringt oder eigentlich hervorbringen sollte. Wenigstens besteht hierin ihre Eigenthümlichkeit, ihr Mangel, aber auch ihr Vorzug, denn sie erhebt sich dadurch zur freien Kunst, zur Schwesterkunst der Malerei, sie ist selbst, wie man schon vor Alters gesagt hat, Nadelmalerei.

Indem die Stickerei gewöhnlich einer Vorlage bedarf, erscheint sie zwar in ihrem Verhältniß zur Malerei als eine Nachahmerin derselben, als von ihr abhängig, aber ihr eigenthümliches Gebiet, ihr eigenthümlicher Vorzug bleibt ihr doch gewahrt, da ihr weiches Material

Biegungen, Brüche und Falten verträgt. Mithin kann sie zu mancherlei Decorationen dienen, wo die Malerei mit ihrer spröden oder durch die Farbe spröde gewordenen Unterlage unzulässig ist.

Vielleicht mag dies der Grund sein, warum die Stickerei mit der Malerei selbst um die Ehre früherer Entstehung streitet. Wäre aber dieses auch richtig, wäre die Stickerei älter als ihre Schwesterkunst, die eine reine Kunst des Luxus ist, so ist sie doch von der letzteren in künstlerischer Bedeutung und Vollendung überholt worden, und sie zeigt sich im Laufe der Kunstgeschichte stets in deren Gefolge und in Charakter und Entwicklung von derselben abhängig. Der künstlerische Stil der Stickerei ist stets der gleiche wie derjenige der Malerei, und so erreicht auch die erstere ihren eigenen Höhepunkt eben zu jener Zeit, wo die Malerei ihrer Vollendung, ihrem Höhepunkte zueilt. Daß die Stickerei diese Höhe der Malerei nicht mit erreichte, daß sie frühzeitig unerwartet und schnell wieder sank, davon lag die Ursache in der gleichzeitigen erstaunlichen Ausbildung der Gobelinweberei, die das Gleiche großartiger und auf mechanischem Wege leistete oder zu leisten bemüht war.

Hält man das angegebene Verhältniß zwischen der Malerei und der Stickerei fest, so ergeben sich daraus noch andere Folgerungen, welche in der Entwicklung dieses Kunstzweiges bedeutungsvoll waren und insbesondere für die moderne Wiederbelebung der Stickerei als einer Kunst von großer Wichtigkeit sind. Bekanntlich giebt es verschiedene Arten der Stickertechnik, die nach einander und neben einander in Gebrauch standen und zuweilen auch der Mode unterworfen waren. Welches ist die beste, die empfehlenswertheste?

Die Frage läßt sich nicht mit einem Worte beantworten, da oft sich verschiedene Techniken neben einander empfehlen, indem z. B. der moderne Goldfaden sich durchaus nicht in gleicher Weise wie die Wolle und die Seide behandeln läßt, oder große ebene Flächen der Gewandung wohl anders herzustellen sind als etwa Gesichter und Hände, welche in zarten Farbenübergängen modellirt sein wollen. Man wird der Beantwortung der Frage am nächsten kommen, wenn man bedenkt, daß

die höchste Aufgabe der Stickerei keine andere ist als die der Malerei, daß die Nadel mit dem Reichthum glänzend gefärbter Fäden, die alle Schattirungen zu den zartesten Uebergängen darbieten, malen soll.

Von den verschiedenen Weisen der Technik sind es zwei, welche am meisten geübt worden sind und welche zugleich ein verschiedenes Prinzip vertreten; das ist der Plattstich und der Kreuzstich oder an Stelle des letzteren der künstlerisch ihm gleichstehende Perlstich. Der Kreuzstich ist die bevorzugte Manier unserer Tage, ja war bis auf die jüngste Zeit von der Dilettantenhand fast allein geübt. Was er hervorbringt, das sind kleine farbige Quadrate, welche mosaikartig die Zeichnung zusammensetzen; es laufen folglich alle Außen- und Innencontouren stets treppenförmig in rechtwinkligen Absätzen. Mag das zu Grunde liegende Material, mag der Faden noch so fein sein, das Resultat bleibt immer dasselbe, nur daß, je gröber die Arbeit, um so mehr auch das Unvollkommene dieser Technik zu Tage tritt. Künstlerisch betrachtet, erscheint daher diese Art der Stickerei für alle jene Gegenstände, welche der eigentlichen Malerei angehören, wie figürliche Darstellungen und Landschaften, und ebenso geschwungene Ornamente und feinere Blumenausführung, durchaus unangemessen, weil sie im Grunde nur Carricaturen hervorzubringen im Stande ist, oder, wenn sie das vermeiden will, zu einer so unendlich feinen und mühsamen Arbeit wird, daß es Schade um die Augen ist, die daran zu Grunde gehen. Im Bewußtsein, daß der Kreuzstich z. B. für Ausführung der Gesichter ungeeignet ist, sucht man sich wohl dadurch zu helfen, daß man die Köpfe aus Lithographien und Zeichnungen ausschneidet und an Stelle der Stickerei befestigt, allein das verschlimmert nur das Uebel. Es ist zunächst ein Eingeständniß der Unzulänglichkeit seiner Kunst; es verbindet ein vergängliches, brechliches und steifes Material mit einem biegsamen und soliden, wodurch die Arbeit selbst unsolide wird; es macht endlich das Werk im künstlerischen Gesammteindruck unharmonisch.

In Wahrheit eignet sich der Kreuzstich daher allein für Ornamente in geraden Linien, für geometrisch-musivische Muster, wobei es

auf geschmackvolle Zusammenstellung und Vertheilung der Farben ankommt. Das ist immer noch eine künstlerische, wenn auch bescheidene Aufgabe, aber selbst hierbei wird das Verdienst verringert, wenn nicht dieselbe Hand, welcher die Ausführung zukommt, auch den Entwurf macht, und dies ist heutzutage gewöhnlich nicht der Fall. Denn der Kreuzstich überläßt dem künstlerischen Gefühl der ausführenden Hand gar nichts mehr, es ist keine Freiheit, keine Wahl vorhanden: ein bischen Zählen, ein gutes Auge, eine sichere Hand — das ist alles. Es ist also nur eine Beschäftigung, ein Zeitvertreib übrig geblieben, aber keine Kunst.

Der Plattstich hingegen, welcher seine Fäden lang oder kurz über die Fläche hinlegt, welcher dafür die Freiheit der Richtung hat und Fäden einschieben kann, um Mitteltöne und zarte Uebergänge zu erzielen, der Plattstich setzt nicht musivisch zusammen, er malt, und schon aus diesem Grunde empfiehlt er sich als die vollkommnere Technik. Obgleich auch er eine Vorlage braucht oder eine Aufzeichnung der Contouren und Angabe der Farben auf dem Grundstoff der Stickerei selbst, so ist doch die Nachbildung in gewissem Sinne eine sehr freie und erfordert vielleicht mehr Nachdenken als etwa die Copirung eines Aquarells in Aquarell. Die Hauptsache ist aber, daß sich mit dieser Manier das Höchste erreichen läßt, daß in der That alle künstlerischen Aufgaben damit gelöst werden können. Der Plattstich ist darum auch in jenen Zeiten, wo die Stickerei eine Kunst war, vor allem im späteren Mittelalter die am meisten geübte Technik gewesen, besonders aber zur Ausführung der Gesichter und Hände angewendet worden.

Dem Plattstich zur Seite trat dann für die Herstellung der Gewänder in der Zeit der höchsten Kunstübung häufig der sog. Webestich, welcher das Aussehen eines Gewebes, wie es durch den Durchschuß des Einschlags durch die Kette entsteht, täuschend nachzuahmen weiß. Auch verstand er, wie sich später an einem berühmten Beispiel zeigen wird, sehr geschickt die Goldfäden zu verwerthen. Diese hatten übrigens

im Mittelalter ihre eigene Manier für sich, indem sie durch den Grundstoff nicht durchgezogen, sondern auf der Oberfläche, um einen Grund zu bilden, parallel neben einander gelegt und mit Ueberfangstichen niedergenäht wurden. Von anderen technischen Weisen, die zur Ergänzung gebraucht wurden, sei nur der Federstich erwähnt, welcher die Fäden von einer Mittellinie schräg nach rechts und links legt, ungefähr wie sich der Bart an den Federkiel ansetzt, woher er auch seine Benennung erhalten hat. Ob diese Manier die Ursache war, weßhalb die Römer und nach ihnen das lateinische Mittelalter die Stickerei überhaupt als Opus plumarium, d. i. Federarbeit, bezeichneten, ist schwer zu sagen; es läßt sich eben so gut an eine Vergleichung des bunten, schillernden Eindrucks der Stickerei mit den Vogelfedern denken, als, wie behauptet worden ist, der Name vom Federkiele, der als Nadel verwendet wurde, herzuleiten sei. Was der Federstich zur Bedeckung größerer Flächen, das war der Flechtstich, der an seinem Aussehen leicht zu erkennen ist, zur Herstellung starker Contouren, und zu diesem Zwecke brauchte ihn das Mittelalter.

Welche von diesen Arten der Stickerei das Alterthum gebraucht hat, ist nur muthmaßlich zu bestimmen. Die Aegypter haben allerdings den Kreuzstich verwendet, wie Beispiele, die in den Gräbern gefunden wurden, beweisen, und vielleicht war das gerade ein wesentlicher Grund, daß bei ihnen die Ornamentation gewebter Stoffe so verhältnißmäßig niedrig auf der geometrischen Stufe stehen blieb. Die Stickerei ging nicht mit freieren und reicheren Schöpfungen vorauf, und somit fehlte der Weberei der Sporn, wetteifernd es jener gleich zu thun. Von den Assyriern und Babyloniern weiß man dagegen, daß ihre Teppiche und Decken und ebenso ihre Bekleidung mit zahlreichen figürlichen Scenen geschmückt waren, und wahrscheinlich waren die meisten von diesen, wenn nicht alle, durch Stickerei hergestellt. Gerade daraus schließen wir, umgekehrt wie bei den Aegyptern, daß die Bewohner Mesopotamiens eine höhere Technik als den Kreuzstich geübt haben, also wahrscheinlich den Plattstich mit Hinzufügung stark

ausgeprägter Contouren, worauf die Behandlung des Reliefs der den Stickereien nachgebildeten Alabasterfiguren hinweisen dürfte.

Dasselbe ist wohl bei den Kleinasiaten, und den Phrygiern zumal, der Fall gewesen. Bei den letzteren erhielt sich die Stickerei, während ihr Ursprung sich in die ältesten Zeiten verliert, noch viele Jahrhunderte hindurch bis in die römische Kaiserzeit hinein in gleicher Blüthe und Berühmtheit, so daß die Römer die Erfindung der Stickerei überhaupt den Phrygiern zuschrieben und alle Stickereien schlechthin als phrygische Arbeiten bezeichneten. Die leichter geschwungenen Ornamente, welchen man auf phrygischen und ionischen Gewändern begegnet, auf denen des Paris und der Amazonen, weisen ebenso wenig auf den Kreuzstich hin, wie die figürlichen Darstellungen, welche Andromeda, Helena und Penelope, die berühmten Frauen Homers, webten oder vielmehr stickten. Zu diesen kleinasiatischen Nadelarbeiten, von denen in der Zeit des Hellenismus unter den Attalen die pergamenischen besonders berühmt waren, wurden auch Goldfäden, kleine Goldarbeiten und Edelsteine verwendet.

Die Technik, die in Jonien zu Hause war, dürfte auch diejenige gewesen sein, welche in Griechenland geübt wurde. Daß die athenischen Frauen und Jungfrauen in dieser edlen Kunst in hohem Grade geübt sein mußten, beweisen die reichgestickten Gewänder, welche sie für die Götter und die Tempel anfertigten, insbesondere jener mit figürlichen Darstellungen versehene Peplos, welcher jedesmal am Fest der Panathenäen der Göttin Pallas Athene geweiht und im festlichen Zuge mitgefahren wurde. Ueber die Ausführung dieser Arbeiten aber stehen uns so wenig Nachrichten zu Gebote, wie über die glänzenden Stickereien der Perser, oder jener, die auf dem alten Boden Assyriens und Babyloniens, in Tyrus und Alexandrien zu den Zeiten der Ptolemäer und der Römer entstanden, von denen wir nicht einmal wissen, wie weit sie überhaupt die Arbeit der freien Hand oder einer künstlicheren Webemechanik sind. Erst mit Byzanz treten wir auf einen festeren Boden.

Von Byzanz nimmt die Stickerei des Mittelalters ihren Ausgang. Die Hauptstadt Konstantins des Großen und des neuen oströmischen Reichs war ein Hauptsitz der Seidenweberei, und man muß sie ebenso und vielleicht in höherem Grade noch als einen Sitz der Stickerei betrachten, denn viele einfache Seidengewebe Persiens, die in Konstantinopel eingeführt wurden, wanderten, mit Stickereien neu verziert, wieder hinaus zu allen Kirchen des Abendlandes. Das Gynäceum, die kaiserliche Fabrik, war ebenso eine Anstalt für Stickerei wie für Weberei, gerade so wie es später die arabischen Hofkunstanstalten dieser Art, die Tirazze, wurden. Weltlicher und kirchlicher Gebrauch wetteiferten in Verwendung von Stickereien. Vom vierten Jahrhundert an kam in Byzanz die Mode figürlich verzierter Kleider auf; Portraits, Genrebilder, historische Scenen und fromme Darstellungen aller Art aus dem gesammten Gebiet der Bibel, alles, was damals die Wände der Kirchen und Häuser zierte, das trug man auch auf seinen Gewändern. Von den vornehmen Laien ging diese Mode auf die Geistlichen und den kirchlichen Gebrauch hinüber. Als damals das Christenthum in beiden römischen Reichen zur herrschenden Religion wurde, da lag es in der Natur der Entwicklung, daß es diese Herrschaft auch äußerlich zu erkennen gab, daß die Kirche als Staatskirche, begünstigt von den Kaisern, ihrer Stellung gemäß mit allem imponirenden Glanze auftrat, den die Kunst darzubieten vermochte. Seit dieser Zeit bildete sich der eigentliche Priesterornat heraus, der alsbald nicht kostbar und geschmückt genug sein konnte, während früher die gewöhnliche bürgerliche Kleidung auch die des Geistlichen für den Hausgebrauch wie für die heiligen Handlungen gewesen war. Seit dieser Zeit besonders wuchs das Bestreben der Kirche, mit reich verzierten Geweben Wände und Oeffnungen zu verhängen, vor allem die heilige Stätte des Altartisches damit zu umgeben und zu verhüllen, ihn selbst damit zu bedecken und die Teppiche auf der Stätte des Fußbodens vor ihm auszubreiten.

Die Schriften der Kirchenväter und sonstige Schriften des Morgen- und Abendlandes sind daher voll von dem wachsenden Bedarf solcher

kostbaren Arbeiten in den Kirchen. Der Gebrauch breitete sich alsbald von Byzanz nach Rom und Italien aus, von hier zu den gallisch-fränkischen Bischofssitzen und Kirchen. Anastasius Bibliothecarius zählt in langen Reihen, wenn nicht mit ausgeführter Beschreibung, so doch mit Angabe der Darstellungen solche reichverzierten Gewebe als Geschenke der Päpste an die römischen Kirchen auf. Im Gregor von Tours lieset man, daß bei der Taufe König Chlodwigs die Kirche und die Straßen mit bunter oder eigentlich gemalter Leinwand (velis depictis), was wohl nichts anderes als besticke ist, verhängt waren. Als König Dagobert die Kirche des heiligen Dionysius gründete, ging er von der gewöhnlichen Sitte der Bemalung der Wände ab und verzierte sie statt dessen mit gleicherweise geschmückten Geweben, die noch mit Gold und Perlen bestickt waren.

In allen diesen und ähnlichen Fällen hat man gewöhnlich an Werke der Stickerei, also der freien Hand, zu denken, namentlich überall da, wo bestimmte und bedeutungsvolle Gegenstände erwähnt werden, wie z. B. wenn es heißt: ein Gewand „mit der Geschichte unseres Herrn Jesu“. Dahingegen waren Kleider oder Decken, die einfach als „mit Adlern“, „mit Elephanten“, „mit Pfauen“ verziert bezeichnet werden, wohl nur Werke der Weberei, die jene Thierbilder in regelmäßiger Wiederkehr zeigten. Viele der Stickereien, die im Abendlande erwähnt werden, kamen gewiß fertig aus Byzanz, wie die gestickten griechischen Geschichten beweisen, und gelangten auf dem Wege des Handels und als Geschenke zu christlichen Völkern des Westens; aber schon sehr früh waren sie auch in Italien und ganz besonders in Gallien, im fränkischen Reiche und sodann in England verfertigt. Die Seidenweberei blieb allerdings diesen Ländern noch lange fern, aber die Kunst der Stickerei brauchte nicht eingeführt zu werden, denn sie war hier heimisch; es war nur nöthig, daß die Kirche und die byzantinischen Muster für die heimische Fertigkeit Anstoß, Richtung und Verwendung gaben, um auch hier im Abendlande eine blühende kirchliche Stickerei ins Leben treten zu lassen.

In den Zeiten der Bilderstürmerei sollen viele griechische Künstler nach Italien gekommen sein und hier manche Kunst, die unter den Fußtritten nordischer Barbaren zu Boden lag, wieder erweckt haben. Unter ihnen befanden sich auch Sticker, welche ihre Kunst in den italienischen Klöstern anregten, und es wurden wohl in Folge davon die Klöster der Benedictiner förmliche Stickanstalten. Für die nordischen Länder bedurfte es vielleicht nicht einmal dieser Anregung. Hier gingen die Bischöfe mit eigener Hand voran, wie z. B. der heilige Eucherius, Bischof von Lyon, und andere Prälaten sich selbst mit der Anfertigung von Tapisserien und Kleidern beschäftigten. Die Klöster der Mönche wie der Nonnen, diese Retter oder Wiedererwecker so mancher Kunstfertigkeit, welche damals, nachdem die Völkerwanderung die Cultur des Abendlandes wie ein Hagelschlag das reife Saatfeld getroffen hatte, die Arbeit wieder zu Ehren brachten, folgten dem Beispiele der Prälaten und arbeiteten und stickten fabrikmäßig nicht bloß für die Kirche, sondern auch für den Bedarf der Laienwelt auf Bestellung. So beschäftigten sich die Jungfrauen vom Kloster des heiligen Caesarius mit der Anfertigung höchst prachtvoller, mit Goldfäden gestickter Kleidergarnituren, die für sie selber zu elegant waren, als daß sie dieselben hätten tragen können. Die Aebtissin selbst stickte für den heiligen Caesarius einen kunstreichen Mantel, den er ihr wieder bei seinem Tode als ein Andenken hinterließ. Der Abt Junno von St. Gallen, diesem Kloster, welches einige Zeit hindurch der am weitesten [vorgeschobene Culturposten unter den germanischen Barbaren] war und vor allem sich durch Pflege der Künste auszeichnete, bestickte eigenhändig mehrere purpurne Meßgewänder mit biblischen Geschichten und besetzte sie mit Perlen und Edelsteinen. Ueberhaupt bereicherte er den Schatz seiner Kirche mit so viel goldenen Gefäßen und Kleidern, daß die Nachfolger sich wunderten, wo er so viel Gold, Steine und Purpur hergenommen habe. Später, namentlich seit dem elften Jahrhundert, gaben die Stickereien aus arabischen Kunstanstalten der abendländischen Stickerei einen erneuerten Anstoß, indem sie durch brillante

Wirkung, durch geschickte Technik und zierliche Ornamentation jedenfalls die christlichen Arbeiten übertrafen und somit als Vorbilder Nacheiferung erweckten.

Ueber die Bedeutung, die Technik und den künstlerischen Höhepunkt der muselmannischen Stickerei dieser Zeit sind wir völlig im Klaren, da der deutsche Kaiserornat, der in jeder Beziehung aus königlichen Prachtgewändern ersten Ranges besteht, unzweifelhaft im zwölften Jahrhundert aus der arabischen Kunstanstalt in Palermo, dem sog. Hotel de Tiraz, hervorgegangen ist. Muß man namentlich an dem Krönungsmantel wie an dem Mantel Kaiser Ottos IV. die geschickte Anordnung der figürlichen Gegenstände mit Bezug auf ihre Stellung an der menschlichen Figur rühmen, so bewährt sich ebenso die ornamentale Weisheit des arabischen Künstlers in der Vertheilung und Gegenüberstellung der Farben, um eine königliche, brillante Wirkung zu erzielen, sowie auch in der stilistischen Zeichnung des Gegenstandes. Diesen bildet auf dem Krönungsmantel die Darstellung des Kampfes zwischen einem Löwen und einem Kamel. (S. Fig. 31.) Obwohl die Thiere in Angst und Wildheit mit der Wahrheit der Natur gezeichnet sind, so hat der Künstler sie doch nur, was sie auch an dieser Stelle sind, als reines Ornament behandelt und die breiten Flanken des Löwen und seinen Bug mit Arabesken verziert, die sich roth von dem Golde abheben, womit die Flächen der Thiere bedeckt sind. Die Goldfäden sind der Länge nach parallel gelegt, die sämmtlichen Hauptcontouren dagegen mit gereihten Perlen nachgezogen. Mit derselben wohlbedachten Ueberlegung, mit der auf dem Kaisermantel der Thierkampf in kolossaler Größe dargestellt ist, weil er in seiner ganzen Größe fast ungebrochen gesehen werden konnte, mit derselben Ueberlegung haben sich die arabischen Kunststicker bei der kaiserlichen Alba, die aus weißer Seide besteht, jeder ähnlichen Darstellung enthalten, die eigentlichen Flächen, welche zumeist unter dem Mantel verschwinden, fast unverziert gelassen, dagegen auf die Säume um Arme und Hände, um den Hals und zumal auf den breiten Fußsaum einen wahrhaften

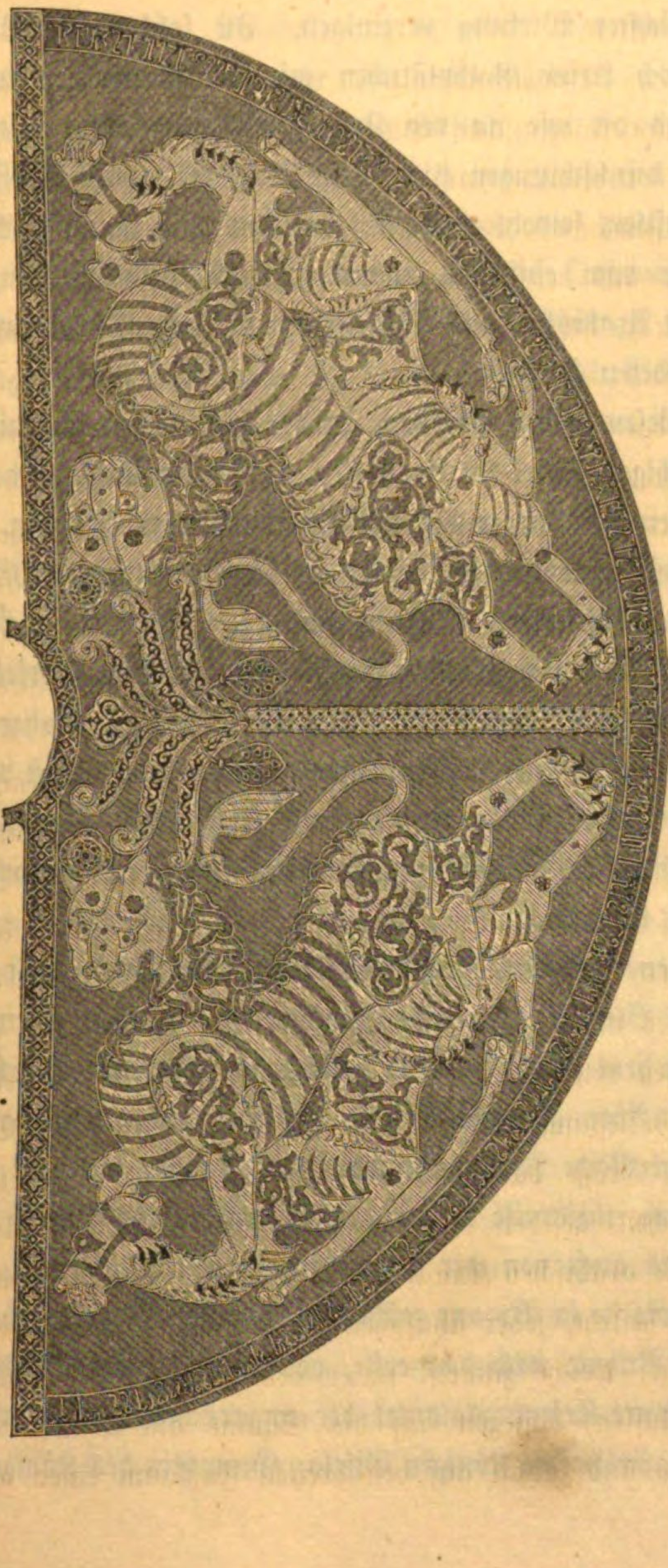


Fig. 31. Der deutsche Krönungsmantel (Arabisch-sicilische Fabrikation. 12. Jahrhundert.)

Schatz von zierlicher Ornamentation verwendet, darin sich rother und violetter Purpur, Perlreihen, Thierbilder und Arabesken in Goldsticferei zu reichster Wirkung vereinigen. In solchen Bordüren, welche zuweilen noch kleine Goldplättchen mit Emailmalereien in sich aufnehmen und oft wie an den Kaisergewändern selbst, mit arabischen Inschriften durchschlungen sind, zeigt sich die ganze Größe der arabischen Künstler, sowohl was die zierlichen und mannigfachen Muster betrifft, die vom einfachen mäanderartigen Geflechtornament bis zu den reichsten Arabesken und Thierbildern aufsteigen, sowie in Anbetracht einer vollendeten Technik.

In diesen beiden Punkten, in der vollendeten Technik sowie in dem anmuthigen Spiel der Arabesken, mußte die Stickerei der Christenheit zu dieser Zeit hinter der muselmannischen zurückstehen. Die kirchliche Stickerei dachte noch viel mehr an die Bedeutung der Gegenstände, denn an die künstlerische Wirkung und die Schönheit der Arbeit. Die Frömmigkeit des Dargestellten mußte über manche Verfehltheit und Ungeschicktheit der Darstellung den Schleier decken. Daher sieht man denn auch im elften und zwölften Jahrhundert gerade wie in den früheren Zeiten der byzantinischen Kunst ganze Kreise von Darstellungen die kirchlichen oder auch die sonstigen Prachtgewänder, welche noch mit ihnen wetteiferten, überziehen.

Von jener früheren Zeit der byzantinischen Stickerei ist kein irgend bedeutendes Beispiel erhalten, ebensowenig von der abendländischen Stickerei vor dem Jahre Tausend, einige unbedeutende Bruchstücke ausgenommen. Aber gleich aus dem Beginne des elften Jahrhunderts stammen eine Reihe Prachtgewänder ersten Rangs, die wohl noch unter byzantinischem, theilweise vielleicht unter arabischem Einfluß entstanden sind und uns auch von der vorausgegangenen Stickkunst, namentlich von jener, wie sie in Byzanz geübt wurde, einen Begriff geben können.

Dem Ruhme nach das erste, obwohl nicht das älteste darunter ist der berühmte Krönungsmantel der ungarischen Könige, ursprünglich eine Casula, welche die Königin Gisela, Gemahlin des Königs Stephan

und Schwester Kaiser Heinrichs II., im Jahr 1031 mit eigner Hand angefertigt und der Kirche in Stuhlweißenburg zum Geschenk gemacht hat, wie die goldgestickte Inschrift auf derselben uns belehrt. Das Gewand ist freilich nicht mehr in ursprünglichem Zustande erhalten, denn, zuerst von glockenförmiger Gestalt, wurde es später aufgeschnitten, wobei ein Theil der Bildstickereien hinwegfiel; außerdem haben die Jahrhunderte und ganz insbesondere die letzte Flucht und Versenkung der Kroninsignien in sumpfiger Erde bei Orsowa den dunkelvioletten Seidenstoff und die Goldstickerei arg beschädigt. Dennoch ist die ursprüngliche Beschaffenheit, die Composition und Bedeutung der Gegenstände sowie die Technik der Stickerei aus dem Vorhandenen deutlich zu entnehmen.

Die ganze Stickerei ist in Gold gehalten, und zwar mit der gewöhnlichen Technik jener Zeit, welche die Goldfäden nicht durch den zu Grunde liegenden Stoff durchzieht, sondern darauf neben einander legt und niedernäht. Die figurenreichen Darstellungen sind mit Bedachtsamkeit über den ganzen Stoff hin vertheilt und so angeordnet, daß sie sich nach Möglichkeit, wenn das Gewand angelegt ist, in angemessener Stellung befinden. Ebenso wohlbedacht ist die Wahl der Gegenstände, die offenbar die Kirche mit ihren Streitern und Verehrern, mit ihren heiligen und himmlischen Heerschaaren in geordnetem und geschlossenem Zusammenhang darstellen sollen. Auf dem Rücken befindet sich zweimal die Gestalt Christi, das eine Mal segnend, das andere Mal triumphirend über die Drachen des Bösen, die er mit seinen Füßen zertritt. Um den unteren Saum zieht sich eine Reihe berühmter und frommer Fürsten der Erde herum, unter denen man auch den König Stephanus und die Geschenkgeberin Königin Gisela erblickt. Ueber ihnen befindet sich eine zweite Reihe mit den Aposteln unter Bogenwölbungen und eine dritte mit den Propheten, während man zwischen beiden eine Anzahl kampfgerüsteter Männer sieht, welche wohl die streitende Kirche vorstellen sollen. Wieder über der dritten Reihe kommen auf dreieckigem Felde gerade auf den Schultern des Trägers zwei Heiligenfiguren in

der Mandorla zu stehen, umgeben von Engelschaaren und anderen Bildern symbolischer Art. Zwischen den einzelnen Reihen und Darstellungen sind in symmetrischer Anordnung Thierbilder, kleine Medaillons mit Brustbildern, sowie Ornamente und Inschriften angebracht.

Wenn auch die Königin Gisela, vielleicht mit Hilfe ihrer Damen oder Dienerinnen, diese großartige Kunststickerei ausgeführt hat, so ist doch die Wahl und Anordnung der Gegenstände und wohl auch die Zeichnung das Werk eines geistlichen Künstlers, nach welchem die Hand der Königin gearbeitet hat. Und merkwürdiger Weise ist gerade diese Originalcomposition, welche der Königin zur Vorlage diente, erhalten worden. Es ist ein ganz ähnliches Gewand von zartem, durchsichtigem Byssus, darauf genau dieselben Gegenstände mit leichter Tusche gemalt sind. Es befindet sich gegenwärtig im Kloster Martinsberg bei Raab. Diese interessante Antiquität, die einzige in ihrer Art, setzt uns in den Stand, uns den Hergang bei der Entstehung so großartiger Stickereien vorzustellen. Von anderen Beispielen lernt man noch, daß die Zeichnungen nach dem Entwurf mit starken Contouren auf den Grundstoff übertragen wurden, und daß man auch, wenn dieses Leinwand war, mit leichten Aquarellfarben etwaige verschiedene Töne oder Schatten angab.

Mehrere andere, dem ungarischen Krönungsmantel ähnliche und gleichzeitige Gewänder, einst Eigenthum oder Geschenke Kaiser Heinrichs II., sind im Domschatz zu Bamberg erhalten. Eines derselben, ebenfalls mit Goldstickerei auf dunkelviolettem Purpur ausgeführt, stellt mit zahlreichen Einzelbildern in ornamentirten Kreisfeldern, deren Zwischenräume mit Arabesken ausgefüllt sind, die Geschichte des Erlösers dar, offenbar in derselben Art, wie ein paar Jahrhunderte früher die byzantinischen Gewänder mit den gleichen Gegenständen geschildert werden. Ein anderes der Bamberger Gewänder enthält in den Kreisen königliche Reiterfiguren, ein drittes die Darstellung des ganzen Erdkreises mit den Sternbildern, so daß der Träger buchstäblich zum orbis pictus oder zum Atlas des Himmels wird. Dieses Gewand, obwohl mit lateinischen Inschriften versehen, scheint doch von

muselmännischer Herkunft zu sein, denn es war das Geschenk Ismaels, eines muhammedanischen Fürsten in Apulien, an Kaiser Heinrich II.

Alle diese Stickereien werden aber von einem ächt byzantinischen Werke übertroffen, das allerdings erst dem zwölften Jahrhundert angehört, jedoch von der Trefflichkeit der byzantinischen Stickerei und im Allgemeinen der byzantinischen Kunst jener Zeit einen hohen Begriff giebt. Es ist die im Schatze von St. Peter in Rom befindliche Kaiserdalmatik, die gewöhnlich mit dem Namen Pabst Leos III. bezeichnet wird, weil eine falsche Tradition sie schon mit der Krönung Karls des Großen durch diesen Pabst in Verbindung setzt. Erst bei späteren Krönungsfeierlichkeiten verwendet, diente sie auch dem phantastischen Tribunen Cola Rienzi bei seinem abenteuerlichen Aufzug. Kaum ein zweites Werk der byzantinischen Kunst zeigt sich so erhaben im Stil, so sprechend und ausdrucksvoll in den Bewegungen, so frei von jener typischen Steifheit, der sie nicht lange nach ihrer Höhezeit im zwölften Jahrhundert verfiel; kein Werk, bei dem die Geschicklichkeit des Stickers so sehr der Kunst des Zeichners und den Intentionen des Theologen nachgekommen ist. Möglich, daß alle drei nur eine Person waren, wahrscheinlicher aber, daß ein Maler-Geistlicher den Entwurf machte und die Contouren auf den dunkelblauen Seidenstoff überzeichnete, welche der Kunststicker mit Gold, Silber und Seide in verschiedenartigem Plattstich auszufüllen hatte. Die Vorderseite des Gewandes zeigt in einem großen Kreisfelde den geöffneten Himmel und seine Herrlichkeit, Christus in der Mitte und herum die Gruppen der seligen Himmelsbewohner, auf der Rückseite die Verklärung des Herrn als die Seligkeit der Schauenden hier auf Erden. Beide Scenen stehen wohl in Beziehung zu der Darstellung des heiligen Abendmahls auf den Schulterstücken, auf deren einem der Herr das Brot, auf dem andern den Wein an seine Jünger austheilt. Die Zwischenräume sind mit pflanzenartigen Ornamenten und mit Kreuzen in oft vorkommender Weise der Byzantiner ausgefüllt.

Dieses Werk mag überhaupt den Höhepunkt der kirchlichen oder vielmehr der geistlichen Stickerei des Mittelalters bezeichnen, welche seit dieser Zeit mehr und mehr in Laien- oder zunftmäßige Hände kam, ein Umstand, der künstlerisch eher noch eine größere Vollendung als ein Sinken bedeutete. Die Laienhand war schon am ungarischen Krönungsmantel thätig, allerdings zu frommem Werke. Aehnliches wird von verschiedenen hohen Damen jener Zeit berichtet, namentlich aber von den englischen Königinnen. Schon im siebenten Jahrhundert stickte die angelsächsische Königin Ethelred verschiedene Arbeiten für den Altar, und wie besonders erzählt wird, eine Stola und Manipel mit Gold und Perlen für den heiligen Cuthbert. Der heilige Dunstan trug zu jener Zeit ein reich verziertes Meßgewand, zu dem er selber die Zeichnung gemacht hatte, das aber von einer hohen Dame ausgeführt war. Noch erhalten ist eine prachtvolle Stola, welche die Gemahlin König Eduards des Aelteren für den Bischof Friethestan von Winchester gestickt hatte. Ihre vier Töchter waren alle gleich ausgezeichnet in der Stickerei. Mit ihnen wetteiferten die französischen und normannischen Damen. Adelais, die Gemahlin König Hugo Capet's, stickte für die Kirche des heiligen Martin in Tours ein Meßgewand, auf dessen vorderer Seite man das Lamm Gottes sah, umgeben von den Thierzeichen der Evangelisten, auf der Rückseite Gott Vater auf dem Bogen des Himmels, umgeben von Cherubim und Seraphim, alles in Goldfäden gearbeitet; der Benedictiner-Abtei St. Denis bei Paris verehrte sie einen Ornat, auf welchem sie den Erdkreis kunstreich eingestickt hatte. Herzog Richards I. Gemahlin, die Königin Gonnor, wie unsere Quelle sie nennt *), d. i. die dänische Königstochter Gunilda, stickte mit Seide und Gold auf Leinwand das Leben Mariens und verschiedener Heiligen, um damit die Kirche Notre-Dame in Rouen zu verzieren.

Aber keineswegs waren diese Arbeiten bloß mit frommen Gegenständen zu frommem Dienste verziert. In England wurde ganz im

*) Lacroix, Le moyen-âge. 2. Bd. Tapisseries III.

Allgemeinen die Stickkunst so geübt, daß man im Abendlande zu jener Zeit eine Stickerei oftmals schlechthin als englische Arbeit (opus anglicanum) bezeichnet findet, wie früher die Römer sie als phrygische benannten, ohne noch weiter an den Ursprung zu denken. Die edlen Damen Englands schmückten ebenso Teppiche, die als Wandbehang dienen sollten, mit weltlichen Gegenständen und widmeten zuweilen auch diese der Kirche. So stellte Oedelfled, die Wittwe des Herzogs Brithnod von Northumberland, die Heldenthaten ihres verstorbenen Gemals auf einem Leinwandteppich dar, den sie der Kirche von Ely verehrte, und ebenso beschenkte die Königin Mathilde, Gemalin Wilhelms des Eroberers, die Kathedrale von Bayeux, wo sie einst begraben sein wollte, mit einer Stickerei, welche den ganzen Verlauf der Eroberung Englands durch die Normannen im Jahr 1066 zur Darstellung brachte und die sie, oder woran sie wenigstens mit eigenen Händen gearbeitet hatte. So sagt eine allerdings erst später niedergeschriebene Tradition, deren Richtigkeit zu bezweifeln keinerlei Gründe vorhanden sind.

Diese merkwürdige Stickerei ist noch heute an Ort und Stelle wohl erhalten, wenn auch in den Farben theilweise verblichen, und vermag daher von jenen frühen Kunstarbeiten englischer Damen einen untrüglichen Begriff zu geben. Es ist eine Riesenarbeit, 211 Schuh lang und 19 Zoll hoch. Der Grund ist eine Leinwand, welche wohl nur das Alter gelbbräunlich gefärbt hat, auf beiden Seiten von Bordüren mit allerlei Thieren und Ornamenten gefaßt; dazwischen ziehen sich die figürlichen Darstellungen, alle im Plattstich mit verschiedenen Richtungen des Fadens gehalten, je nachdem es die Zeichnung zu erfordern schien, und in verschiedenfarbiger Wolle ausgeführt. Die Contouren und die Falten sind stets in andersfarbiger Wolle gegeben als die Gewänder selbst, so daß sie sich kräftig herausheben. Die Darstellungen, im Ganzen 72 verschiedene Scenen mit 530 Figuren, geben den ganzen Verlauf der Begebenheiten, den beigesetzte Inschriften erklären, von dem ersten Auftreten Harolds in der Normandie bis zu

seinem Tode bei Hastings. Es ist also in vollem Sinne ein historisch-monumentales Kunstwerk, ebenso interessant durch seine Entstehung und sein geschichtliches Detail, wie unschätzbar als treue und überaus reichhaltige Quelle der Costümkunde und der Culturgeschichte.

Es ist aber auch das einzige Werk geblieben, welches von seiner Art und Bedeutung aus jener frühen Zeit erhalten ist, so zahlreich es auch seines Gleichen gehabt haben mag, denn die Damen jener Zeit waren überall auf die Stickerei als eine hauptsächliche Quelle der Unterhaltung und eine Trösterin in der Einsamkeit angewiesen. Das Burgen- und Ritterleben brachte es mit sich, daß sie oft Monate lang vom Gemal getrennt und fast den ganzen Winter hindurch von aller Gesellschaft abgeschnitten waren. Da saßen denn die Burgfrauen mit ihren Töchtern und Gesellschafterinnen oder mit ihren Dienerinnen zusammen, und während die Geschichten der Vergangenheit und der Sage in der abenteuerlichen Gestaltung des Mittelalters erzählt oder vorgelesen wurden, waren die kunstfertigen Hände bemüht, gleiche Gegenstände in bildlicher Darstellung mit der Nadel auf dem Leinwandgrunde auszuführen. Bedurften ja doch auch die kalten Wände der ritterlichen Wohnung überall der Teppiche und Decken, damit die Räume bei der scharfen Zugluft der Höhen oder bei der Feuchtigkeit der Wassergräben, bei den halb offenen, durch Glas noch nicht verschlossenen Fenstern einen einigermaßen behaglichen Eindruck machen konnten.

Es waren aber noch andere Ansprüche, welche an die Hände der Frauen gestellt wurden. Zu jener Zeit wurde noch alle Gewandung zu Hause gefertigt, und es war die Aufgabe der Hausfrau mit ihren Töchtern und Dienerinnen Gemal und Söhne und Gefolgschaft zu jeder Gelegenheit nach den Umständen glänzend oder einfach auszustatten. Da die Kleidung damals zumeist aus ungemusterten Stoffen bestand, so bedurfte sie der goldgestickten, mit Perlen und Edelsteinen reich besetzten Bordüren. Die alten Dichtungen, welche die Kleidungen edler Herren und Frauen ausführlich schildern, wissen viel davon zu erzählen und die Miniaturbilder bestätigen, daß das Erzählte dem

Leben entnommen ist. Die ritterliche Sitte verlangte auch, daß der Wappenrock des Ritters, seine Helmdecke, sein Banner, auch wohl die Pferdedecke mit dem Zeichen oder dem Thierbild seines Wappens geschmückt sei; auch dies war gewöhnlich eine Arbeit der Stickerei, sei es, daß z. B. ein einziger gewaltiger Löwe auf dem ritterlichen Rocke prangte oder Reihen kleinerer Thiere ihn bedeckten. Zuweilen lieset man auch, daß die Damen die Kleidung ihrer auserwählten Ritter und Lieblinge, insbesondere aber die Kopfbedeckungen mit allerlei figürlichen Scenen, mit Vögeln und sonstigen Thierbildern bestickten und ihnen mit derartigen Geschenken ihre Gunst und Dankbarkeit bewiesen.

Das merkwürdigste Beispiel dieser Art war wohl dasjenige, welches im Gedicht vom Meiersohn Helmbrecht, der gern den Ritter spielen wollte und den Stutzer machte, beschrieben wird. Es war eine Haube mit schönen Bildern in Seide gestickt; mitten auf dem Kopfe hinten und oben erblickte man Papageien, Tauben und andere Vögel; am rechten Ohr herab war die Belagerung und Zerstörung Troja's mit der Flucht des Aeneas, am linken dagegen Kaiser Karl und seine Paladine Roland, Turpin und Oliver im Kampfe mit den Heiden dargestellt; hinten zwischen den Ohren sah man, wie die beiden Söhne der Helke und Dietrich von Bern durch Wittig vor Ravenna erschlagen wurden; auch erblickte man noch einen Ritter und Knappen, welche zwei Frauen und zwei Mädchen bei den Händen hielten, während Fiedler daneben ihnen zum Tanze aufspielten. Wir lassen es dahingestellt sein, ob die Beschreibung ein wirkliches Vorbild gehabt hat; eine besondere Art männlicher Kopfbedeckung, wie sie damals getragen wurde, mit einem langen Ueberfall über Ohren und Nacken herab, läßt allerdings die räumliche Vereinigung so vieler Gegenstände möglich erscheinen.

Mit der Wappenstickerei kam auch die Devisenstickerei auf. Anfangs stickte man einzelne Buchstaben auf die Kleider, und wie man auf kirchlichen Stoffen ein M oder ein A und M hatte, d. h. Ave Maria, so findet man auch auf weltlicher Gewandung die gleichen Buchstaben, besonders aber ein A, wobei man sich aber ein anderes Wort

dachte, nämlich Amor. Auch findet man dieses Wort mit sämmtlichen Buchstaben gestickt. So trägt Herzog Heinrich von Breslau auf seinem Bilde in der manessischen Liederhandschrift dieses Wort auf seiner in rautenförmige Felder getheilten Pferdebecke, von welchen Feldern die eine Hälfte mit den entsprechenden Buchstaben, die andere mit Adlern bestickt ist. Die speyerische Kleiderordnung aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sieht sich sogar veranlaßt, die gestickten Buchstaben auf Kleidern ein- für allemal zu verbieten. Solcher Verbote ungeachtet nahm die Sitte im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mit der wachsenden Neigung zur Allegorie zu. Es gab Damen, die das ganze ABC auf ihre Kleider stickten, wobei sie jedem Buchstaben einen besonderen Sinn unterlegten. Dann nahm man ganze Sinnsprüche, die sich auf den Zustand des Herzens bezogen, und trug sie gänzlich oder mit den Anfangsbuchstaben in Gold- und Silberstickerei auf der Brust, auf der Halsborte, auf den Aermeln oder wo es sonst gefiel. Statt der Sinnsprüche stickte man auch allegorische Bilder und Zeichen auf die Kleider, die nicht minder rebusartig die Herzensangelegenheiten des Trägers und der Trägerin als ein offenes Geheimniß zur Schau tragen sollten. Dabei spielen schon in dieser Zeit die flammenden und durchbohrten Herzen eine Rolle.

Alle diese Arbeiten aber sind als die Schöpfungen weltlicher Frauenhände zu betrachten, mehr hervorgegangen aus der Sitte des gesellschaftlichen Lebens, aus dem Bedürfniß an Beschäftigung, denn aus wirklicher Kunstübung. Die Damen fuhren auch in der zweiten Hälfte des Mittelalters fort für die Kirche zu arbeiten, ja sie zeigen sich als Stifterinnen und Schenkerinnen reich bestickter Kirchenornate vielleicht noch freigebiger als in den älteren Zeiten, aber die Stickerei als Kunst war zu anderen übergegangen, oder sie war vielmehr erst eine eigentliche professionelle Kunst geworden. Nicht einmal die Nonnenklöster, von den Mönchen zu geschweigen, behaupteten sich im bevorzugten Besitze dieser Kunstthätigkeit, welche vom dreizehnten Jahrhundert an mehr und mehr völlig zunftmäßig, gerade wie zu jener

Zeit die Malerei betrieben wurde. Solche gewerbsmäßige Sticker gab es unter anderen in Paris bereits am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in so großer Zahl, daß sie vor dem Prevot ihre Statuten einbrachten und als Innung registrirt wurden. 95 Patrone nahmen daran Theil, es waren darunter aber 82 Stickerinnen und nur 13 Sticker, ein Zeichen, daß auch bei der zunftmäßigen Betreibung der Stickerei die Arbeit hauptsächlich in den Händen der Frauen lag.

Ungefähr zu gleicher Zeit entstand auch zu Köln die Innung der Bild- und Wappensticker, welche mit derjenigen der Maler verbunden war. Ihre Blüthezeit fällt aber erst in das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert, wo diese Zunft vorzugsweise es war, welche dem Bedarf des Rheinlandes an Kirchenparamenten Genüge that. Auch in Köln werden uns die Namen professioneller Stickerinnen so reichlich aufgezählt, daß das Verhältniß der Männer zu den Frauen in dieser Kunst wohl nicht anders war wie das zu Paris. Es war ein einträgliches Gewerbe, denn wir finden', daß Mitglieder dieser Zunft in den Rath aufgenommen wurden. Mit den Nonnenklöstern Kölns, welche naturgemäß fortfuhren für die Kirche und den Altar zu sticken, gab es häufige Streitigkeiten, denn die gewerbsmäßigen Sticker glaubten wie andere Zünfte zur Ausübung ihrer Kunst allein berechtigt zu sein und sahen sich von den Nonnen in ihrem Erwerbe gestört. Unter einander suchten sie aber alle Concurrenz zu vermeiden, und es war daher in den Statuten die Bestimmung ausgesprochen, daß jeder Meister, welcher neue Muster anwende, dieselben sofort allen übrigen Meistern mitzutheilen und zu leihen habe, eine Vorschrift, die ohne Zweifel die Uebereinstimmung der noch vorhandenen Paramente aus jener Zeit am Rheine hervorgerufen hat. Wir verfahren heute umgekehrt, wir schützen das Muster und verbieten die Copirung.

Diese zunftmäßige Uebung der Stickerei bedeutete aber keineswegs einen künstlerischen Rückgang, sondern vielmehr das Gegentheil, und in der That schritt die Stickerei nunmehr erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert über den Dilettantismus hinaus im Wett-

eifer mit der Malerei und unter dem Einfluß derselben ihrem Höhepunkte entgegen. Zunächst erweiterte sie die Technik, worin wir aber nicht durchaus einen Fortschritt erkennen wollen. Das gilt z. B. von der Stickerei in Schmelz- oder Glasperlen, die, oft in Verbindung mit kleinen rothen Korallenperlen, seit dem dreizehnten Jahrhundert aufkam. Die frühere Technik, zumal der Byzantiner und Araber, hatte sich begnügt mit Reihen kleiner wirklicher Perlen die Ornamente und Figuren zu umziehen und so Contouren zu bilden, oder sie hatte dieselben zu Einfassungen und schmalen Borten benützt. Mit dem billigen Material der farbigen Glasperlen aber überdeckte man die ganzen Flächen der Unterlage und gestaltete aus ihnen bildartig Figuren wie Ornamente, so daß diese Technik den höchsten Aufgaben genügen sollte. Dazu aber kann man sie vielleicht noch weniger als den Kreuzstich für berechtigt halten, denn das Resultat ihrer Anstrengung, mag das Material noch so fein sein, ist, vom Standpunkt der Malerei betrachtet, immer ein unvollkommenes und vermag in keiner Weise mit dem Plattstich zu wetteifern, während zugleich das Gewicht der Perlen sowie die Unsolidität der Arbeit den Gebrauch der so verzierten Gegenstände vielfach beschränken. Aus diesen Gründen blieb auch wohl die Perlstickerei im späteren Mittelalter eine verhältnißmäßig selten geübte Kunst, und erst die neuere Zeit, ja man kann sagen die Verfallzeit des Geschmacks hat ihr eine größere Ausdehnung gegeben.

Ebensowenig kann man einer anderen Erweiterung oder vielmehr Beschränkung der Technik das Wort reden. Damit ist die Verbindung der Stickerei mit kleinen Goldschmiedarbeiten gemeint, welche allerdings schon, von noch früheren Beispielen abgesehen, die Araber durch Hinzufügung ihrer kleinen Emailplatten geübt hatten, die aber seit dem dreizehnten Jahrhundert in ungehöriger Weise um sich griff. Mitten auf die Stickerei nämlich nähte man Medaillons in getriebenem Silberblech, welche fromme Scenen, z. B. aus der Passion Christi, darstellten, oder man machte das ornamentirende Laubwerk, das doch die Nadel ausführen sollte, reliefartig aus dem gleichen Metall. Auf einem

Salzburger Antependium vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts tragen die gestickten Heiligen in den Händen Gefäße von getriebenem, in flachem Relief gehaltenem und vergoldetem Silber. Solche versteifende und beschwerende Beigaben hindern die Biegsamkeit des Gewebes und stören und brechen die Linien der Falten. Noch verwerflicher, weil unsolider, erscheinen zuweilen an Stelle der Silbermedaillons kleine bemalte Pergamentstücke, die mit Hornblättern wie mit Glas bedeckt und geschützt sind. Auch dies ist eine Verbindung zweier in ihren technischen Eigenschaften durchaus nicht zusammenpassenden Stoffe. Solche applicirte Stickerei, wie man sie nennen könnte, scheint vorzugsweise in England geübt worden zu sein und wird daher noch besonders als opus anglicanum oder englische Arbeit bezeichnet.

Kann man diese technischen Neuerungen keineswegs als Verbesserungen oder Fortschritte gelten lassen, so hob sich die Stickerei dagegen entschieden in der freieren und sicherern Führung des Plattstichs, vor allem aber in der Zeichnung. Da die Stickerei einmal die parallele Kunst der Malerei ist, so war es unausbleiblich, daß der Aufschwung, den die letztere Kunst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert nahm, auch der Stickerei zugute kommen mußte, sobald diese aus den Händen der Dilettanten in die gewerbsmäßiger Künstler gerieth. War ohnehin schon eine schöne und richtige Zeichnung nicht die Hauptstärke, vielmehr die Schwäche der frühmittelalterlichen Kunst gewesen, so mußte sie umsomehr in der Stickerei fehlen, wo die ausführenden Hände andere und naturgemäß schwächere waren als diejenigen, welche die Composition entworfen hatten. Die Unbeholfenheit figürlicher Zeichnung ist daher ein gemeinsamer Fehler aller Stickarbeiten des früheren Mittelalters, für den, wie schon gesagt, die Frömmigkeit der Gegenstände und der liebevolle Fleiß der Ausführung entschädigen mußten. Nur wenige Werke erheben sich einigermaßen darüber, und auch das bedeutendste unter ihnen, die Dalmatica Papst Leos III. in Rom, kann bei vieler Schönheit und bei aller Energie, womit die geistigen Motive zur Darstellung gebracht sind, Unbeholfenheiten und

Gewaltsamkeiten der Zeichnung nicht verleugnen. Schon mit dem Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts aber schwinden die Härten vor einer weicheren Führung der Linien, wie man das auch an den gleichzeitigen Miniaturen beobachten kann. Mit dem vierzehnten Jahrhundert erhalten die Figuren mehr Körper, und wenn auch Hände und Füße noch viele Schwierigkeiten bereiten, so verlieren sich doch die großen Fehler in den Proportionen und in den Verhältnissen der Glieder, so wie es auch gelingt, in den Ausdruck der Gesichter mehr Mannigfaltigkeit, Charakter und Ausdruck hineinzulegen. Zugleich lernt man durch farbige Modellirung den Höhen und Tiefen mehr Rundung und zartere Uebergänge zu geben, während man ehedem die innere Zeichnung, den Lauf und die Bewegung der Falten, die Formen der Glieder mehr in contouristischer Art bloß durch Linien angab. Damit erst wurde die Stickerei zur eigentlichen Nadelmalerei.

Es war aber nicht, oder doch nur sehr wenig die italienische Malerei und ihre Erhebung seit Giotto, die diesen Einfluß ausübte, denn in Italien wurde die Stickerei im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mehr und mehr vernachlässigt. Die Ursache dazu mochte theilweise in der massenhaften Production der Wand- und Staffeleimalerei liegen, mehr aber noch in der Vollendung und Richtung der italienischen Seidenweberei, welche zahlreiche und vortreffliche figürlich-religiöse Gegenstände hervorbrachte und dadurch die Stickerei zum Theil ersetzte. Die letztere wurde in der genannten Periode, welche als ihre höchste Blüthezeit betrachtet werden muß, eine wesentlich nordische oder vielmehr cisalpinische Kunst, und wenn man die geschichtlichen Nachrichten und die Fundstätten ihrer heutigen Ueberbleibsel in Vergleichung zieht, so findet man, daß sie sich fast überall an die Hauptstätten der Malerei anlehnte und so mit dieser emporwuchs. So stand sie im vierzehnten Jahrhundert in engster Beziehung mit den Malerschulen von Prag und Köln, an welchem letzteren Orte wir bereits die Zunft der Sticker haben kennen lernen, im fünfzehnten aber ganz besonders mit der niederländisch-burgundischen Schule. Hier in den blühenden

Industrie- und Kunstländern, welche dem herzoglichen Scepter von Burgund gehorchten, regte nicht bloß eine ausgezeichnete Weberei zum Wetteifer an und leistete nicht nur die Kunst der ersten Maler, wie die der Brüder van Eyck, der Stickerei allen Vorschub, sondern diese Kunst fand auch wie nie zuvor in den burgundischen Herzogen, besonders in Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, ein glänzendes Patronat. Diese liebten die Stickerei als Kunst um ihrer selbst willen und ließen ihr daher alle Pflege angedeihen; sie bedurften derselben zur Vermehrung und Verherrlichung ihres weltlichen Prunkes, sie stellten ihr aber auch die größten Aufgaben zur Ehre und zum Schmucke des Altars und der Kirche. Diese vereinigten Umstände haben es zu Stande gebracht, daß aus der burgundischen Schule die höchsten Leistungen der Stickerei überhaupt hervorgegangen sind, Leistungen, die in jeder Beziehung auf der Höhe der gleichzeitigen Malerei stehen.

Bis dahin waren aber auch mit der Wahl der Gegenstände und ihrer Anordnung in der kirchlichen Stickerei mancherlei Veränderungen vor sich gegangen. Es ist erzählt worden, wie im elften Jahrhundert ganze Cyklen christlicher Gegenstände die Gewänder bedeckten. Diese Cyklen nahmen mit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine bestimmte Ausprägung an, indem einerseits die symbolische Bedeutung, welche man schon lange den Thierbildern unterlegte, in ganz bestimmter, allgemein giltiger und darum vielleicht auch allgemein verständlicher Weise festgestellt wurde, andrerseits die Ereignisse des alten Testaments als vorbedeutend mit den Ereignissen des neuen Testaments in Beziehung gesetzt wurden, so daß jede Begebenheit des letzteren ihr bestimmtes Vorereigniß im ersteren fand. Diese feststehenden Bilderkreise nennt man heute die typologischen. Ihrer bemächtigte sich die mittelalterliche Kunst seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert und stellte sie plastisch an Bauwerken dar, besonders aber auch in den Miniaturen der sog. Biblia pauperum, und vor allem auf kirchlichen Ornaten, Antependien u. dgl., und vielleicht hier am frühesten. Interessante Beispiele dieser Art finden sich noch heute aus dem zwölften

und dreizehnten Jahrhundert in den Stiften von St. Paul und Göß. Die einzelnen, höchst zahlreichen Scenen sind hier entweder in Vierecken oder Kreisen dargestellt und die trennenden Bordüren mit Ornamenten und vereinzelten Thierbildern reich geschmückt.

Mit dem vierzehnten Jahrhundert scheinen aber diese Bilderkreise von den Stickereien zurückzutreten, während sie in den Handschriften der Biblia pauperum bis zu den Blockbüchern der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Fortgang nehmen. Statt dessen concentriren sich die figürlichen Darstellungen bei den kirchlichen Gewändern mehr auf die breiten Borten, welche zu den Kreuzstäben, zu den Bordüren, zu Manipeln, Stolen u. s. w. verwendet werden. Hier erscheinen die Figuren gewöhnlich über einander gestellt, eine jede unter einem Baldachin oder einem Bogen, welcher seit dem Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts gewöhnlich die Form des Eselsrückens annimmt Uebrigens werden auch die Figuren der Heiligen unter solchen Architekturen in Reihen neben einander gestellt und haben so die Flächen der Mäntel und Caseln, sowie auch jener Gewebe zu bedecken, welche als Antependien oder Rücklaken nicht zum Anzuge bestimmt sind. Die letzteren sind es auch, welche mit einzelnen gemäldeartigen Darstellungen ohne typologische Reihung bedeckt werden. Das ausgezeichnetste Werk dieser Art, welches aus dem 14. Jahrhundert übrig geblieben, ist ein Antependium, das wohl aus der Prager Schule stammt, früher der Stadtkirche zu Pirna gehörte und gegenwärtig sich zu Dresden im Museum des sächsischen Alterthumsvereines befindet. Es stellt in seiner Mitte die Krönung Mariens dar, während zu den Seiten je fünf verschiedene Heilige unter Baldachinen stehen und reich ornamentirte Bandstreifen den Abschluß geben. Die Composition zeigt alle Vorzüge der Malerschule des vierzehnten Jahrhunderts, die Zartheit der Empfindung, die Weichheit der Linien, die fromme Hingebung, die edle Einfachheit in einer so vollendeten Weise, daß sie nur der Hand eines großen Künstlers entstammen kann, welche mit festen Zügen die Umrisse auf die Leinwand gezogen hat. Nicht minder groß aber er-

scheint die Hand, welche die Vollendung und Schönheit in der allein genügenden Manier des Plattstichs bewahren und in ihre Weise übertragen konnte *).

Was dieser Altarbehang für die Stickerei des vierzehnten Jahrhunderts, das sind für die des fünfzehnten Jahrhunderts die sog. burgundischen Gewänder, welche sich in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien erhalten haben und zu denen sich noch einige Seitenstücke aus der Beute des großen burgundischen Kriegs in Bern befinden (S. Fig. 32). Sie müssen unbedenklich von allem Erhaltenen als die größten Meisterwerke der Stickkunst überhaupt bezeichnet werden, und sind nicht bloß Kunstwerke in Anbetracht ihrer mühsamen Technik, sondern vom absoluten Standpunkte aus. Es sind vorzugsweise sechs Gewänder (drei Mäntel, eine Casula und zwei Dalmatiken) welche, einen Kirchenornat bildend, zu der kirchlichen Feier bei den Festen des Ordens vom goldenen Vließ gebraucht wurden. Ihre Entstehung ist auf Herzog Philipp den Guten zurückzuführen, welcher um das Jahr 1450 einen solchen Ornat für den Orden vom goldenen Vließ zum Kirchengebrauch anfertigen ließ. Wahrscheinlich ist dies der in Rede stehende, denn Zeit- und Kunstcharakter, Schule, Herkunft, Zweck, alles stimmt damit überein. Die Zeichnung des reichen Figurenschmucks entstammt ohne Frage der van Eyck'schen Schule. Da aber Meister Johann, dessen sie würdig ist, damals schon todt war, so muß sie von der Hand eines seiner ersten und besten Schüler herrühren. Wer die Sticker und die Stickerinnen waren, denn es sind verschiedene Hände daran erkennbar, ist unbekannt geblieben; ihre Namen wären ebenso würdig der Nachwelt überliefert zu werden, wie die mancher vielgenannten Künstler.

Die figürlichen Stickereien bedecken die ganzen Flächen der Gewänder: es sind zumeist in Einzelfeldern, nach der Beschaffenheit des

*) S. Mittheilungen des k. sächs. Vereins für Erforschung und Erhaltung vaterländ. Alterthümer. VI. Heft. S. 79.

Raumes allerdings nicht ohne Gewaltsamkeit geordnet, stehende Einzelfiguren von Heiligen unter architektonischer Umrahmung, die, nach Lebensstellung und Geschlecht als Könige, Bischöfe, Mönche, Frauen zusammengereiht, mit den Chören der verschiedenartigen Engel wohl den ganzen Aufenthalt der Seligen darstellen sollen. Eigentlich gemäldeartige Scenen finden sich nur auf den Nackenschildern der Mäntel sowie vorn und rückwärts auf der Casula. Wollten wir ihre sowie der Einzelfiguren künstlerische Vorzüge schildern, so müßten wir eben die Tugenden der van Eyck'schen Schule aufzählen, denn diese zeigen sie alle mit einander.

Wichtiger für uns ist ihre wunderbare technische Ausführung sowie die Gesammtwirkung, welche sie als Werke der Stickkunst, verglichen mit denen der Malerei, für das Auge machen. Die angewendete Technik ist vorzüglich von zweierlei Art, die eine für die Gesichter und Hände, die andere für die Gewänder und den architektonischen Grund. Das Ganze ist gestickt auf einer Unterlage von grober Leinwand. Darauf sind die Köpfe und die Hände im freien Plattstich mit Seide ausgeführt und zwar in einer so vollendeten Weise, mit so zarten Uebergängen der Töne, mit solcher Verschmelzung der Farben, daß man ein Gemälde vor sich zu haben glaubt. Eigenthümlicher und fast wunderbarer noch in der Ausführung ist die zweite Art. Der ganze übrige Raum der Einzelfelder nämlich, den die Figuren und die Architektur einnehmen, ist zunächst mit einem Goldgrunde unterlegt worden und zwar so, daß der Goldfaden bis an den Rand des Feldes geführt und dort umgebogen wurde, um seinen Weg zurückzulegen. So bildete sich eine Lage paralleler Goldfäden, die zu zwei und zwei zusammengefaßt und mit Ueberfangstichen niedergenäht wurden. Auf diesem Goldgrunde sind dann die Contouren aufgezeichnet worden, innerhalb welcher der Sticker nach seinem Vorbilde die Malerei mit Seidenfäden zu schaffen hatte. Er hat dies durch den sog. Webestich so ausgeführt, daß er auf den dunkleren Flächen, in den Tiefen und Schattenpartien seine Fäden dicht an einander legte, in den Halbtönen und im vollen

Licht sie erweiterte, so daß der Goldgrund selbst hindurchschimmerte und Helldunkel und Licht bildete. Hierdurch entstand nun eine wun-



Fig. 32. Einzelfigur von den sog. burgundischen Gewändern in Wien.

derbare Wirkung; denn wenn an sich schon die Seide mit der Intensität und dem Glanze ihrer Farben den Effect der Oelmalerei über-

trifft, so kam hier noch durch das durchschimmernde Metall der über die ganze Fläche ausgegossene goldige und doch milde Glanz hinzu, der alle die verschiedenen leuchtenden Farben merochronisch, d. h. durch einen gemeinsamen Ton, harmonisch zusammenband und dadurch gewissermaßen die Pracht der burgundischen Goldbrokatę mit der stillen und warmen Harmonie indischer Farbencompositionen vereinigte. Diese Manier der Technik ist es, welche man damals in Frankreich battu en or oder en or battu, in geschlagenem Golde, nannte. Wie vollendet sie hier ausgeführt ist, mag man aus dem folgenden Umstande ersehen. Die Archäologen hatten nach langer Prüfung alle diese Gewänder durchaus für Werke der stickenden Hand gehalten; dagegen erklärte sie ein im österreichischen Museum zusammenberufenes Comité der ersten Seidenfabrikanten, also Techniker von Fach, auf den ersten Blick wegen der außerordentlichen Regelmäßigkeit einstimmig für Weberei, die Köpfe und Hände natürlich ausgenommen; nach Stunden langer genauer Prüfung kamen sie aber ebenso einstimmig von ihrer Meinung zurück und erkannten ebenfalls alles für Stickerei.

So zeigt sich die Technik der Stickerei in diesem burgundischen Ornat auf einer Höhe, wo ihr alles möglich schien, wo sie glaubte, mit der Malerei und selbst mit der Plastik wetteifern zu können. Dadurch gerieth sie auf Abwege, die vielleicht mit zu ihrem schnellen Verfall beigetragen haben. Als den einen Abweg muß man den Versuch bezeichnen, förmlich aufgespannte Staffeleibilder, eingerahmte Wandbilder und Altargemälde zu schaffen, welche die gemalten Bilder ersetzen sollen. Von diesem Versuch haben sich noch mannigfache Beispiele, unter Anderem verschiedene Flügelaltäre erhalten. Es liegt auf der Hand, daß dadurch die Technik eigentlich nicht berührt und noch weniger ein unmittelbar nachtheiliger Einfluß auf sie geübt wird, aber die Stickerei trat hier mit der Malerei auf deren eigenem Gebiet in eine Concurrenz, wobei sie unterliegen mußte. Denn will sie bloß Bilder schaffen, abgesehen von ihrer Bestimmung, so bringt das die Malerei müheloser und vollendeter zu Stande. Die Stickerei darf niemals vergessen, daß

ihr Gebiet von dem weichen Stoffe abhängig ist, der sich biegt und schmiegt, sich faltet oder doch falten läßt, ein Gebiet, worauf ihr wieder die Malerei nicht folgen kann und darf. Deshalb erscheinen alle gerahmten Stickereien in Gemäldeform verwerflich, mögen sie nun ein wirkliches Gemälde, einen Kupferstich oder was sonst der Art nachahmen, und um so verwerflicher, wenn sie gar das Aquarell, die Lithographie, die Tuschzeichnung auf Papier und Pergament zu Hilfe rufen, während anderseits z. B. gemalte Kopf- und Rückenkissen, wie sie wohl die Freundschaft zuweilen in das Haus stiftet, nicht minder widersinnig sind.

Geht hier die Stickerei in ihrem Parallelismus mit der Malerei viel zu weit, so irrt sie noch viel gründlicher, wenn sie gar auf eine Nachahmung der Plastik sich einläßt und Ornamente und Figuren in einem oft ziemlich erhabenen Relief hervorzubringen sucht. Schon im vierzehnten Jahrhundert finden sich solche vereinzelte Beispiele, indem man bei gestickten Gewändern zunächst dem Laub eine reliefartige Bewegung gab, wie es sonst in Silber, Gold und Eisen der Fall ist; man bog es, steifte es in der Biegung durch Kleister und legte so die Blätter auf den Seidenstoff. Dann ging man weiter und stopfte die Figuren förmlich puppenartig aus und befestigte diese Puppen auf die Ornate. So sieht man die Gewänder mit Crucifixen und Heiligen geschmückt. Das Verfehlte dieser Stickmanier liegt darin, daß sie den Stoff übermäßig steift und jeden Faltenfluß unmöglich macht; das Gewand wird zum Brett, zum hölzernen Relief. Man kann wohl den Menschen coloristisch oder malerisch schmücken, aber doch nicht zum Träger plastischer Kunstwerke machen.

Beide Abwege, die durch den Mißbrauch höchst ausgezeichneter Fähigkeiten entstanden sind und nur Ueberschreitungen der gestatteten Grenzen bilden, sind aber mehr frühe Symptone denn Ursachen des Verfalles, welcher die Stickkunst bereits im sechzehnten Jahrhundert ereilte, merkwürdiger Weise schon zu jener Zeit, als die Schwesterkunst

der Malerei, an der sie selber emporgewachsen war, ihren Höhepunkt erreichte. Der wirklichen Ursachen sind mancherlei.

Eine derselben, und vielleicht die bedeutendste, war der große Aufschwung und die vollendete Ausbildung, welche die figürliche Weberei seit dem fünfzehnten Jahrhundert und im Laufe des sechzehnten genommen hatte. Da sie Gemälde als Wandbekleidung in so gewaltigen Dimensionen und in so hoher Vollkommenheit darstellte, so vermochte die mühevoll und langsam arbeitende Nadel mit ihr auf ähnlichem Gebiete nicht ferner zu concurriren. Wie viel Zeit und Arbeit hätte sie verwenden müssen, um zu gleichem Resultate zu kommen! und wenn sie es künstlerisch erreicht hätte, so wäre es kaum möglich gewesen in Bezug auf Solidität. Das Interesse der Großen und der Kunstwelt wendete sich also der Weberei zu und vernachlässigte die einst gefeierte Stickerei. Jene wußte auch das Interesse ungeachtet der sinkenden Kunst und des entartenden Geschmackes bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, bis in die Zeiten Ludwigs XVI. selbst sich zu bewahren, während diese, die Stickerei, als Kunst langsam in den Hintergrund trat.

Doch geschah es nicht so vollkommen und nicht so ausschließlich, daß sich nicht noch aus späterer Zeit gestickte Tapeten fänden, die wie im Wetteifer mit den Gobelins geschaffen erscheinen. Insbesondere scheint es Venedig, die Begründerin der Spitzenfabrication gewesen zu sein, welche die weiblichen Hände noch länger mit solchen Arbeiten beschäftigte. Wenigstens finden sich Beispiele, daß man dort noch im siebzehnten Jahrhundert die Wände mit Stickereien bedeckte, die in offener Seide ausgeführt den Schimmer des Atlas gaben und so decorativ eine glänzendere Wirkung machten, als die in Wolle ausgeführten Arrazzi oder Gobelins. Man ahmte in ihnen die großgeschwungenen Blumenmuster der venetianischen Sammt- und Seidenstoffe nach oder machte sie bilderartig mit Figuren und Landschaften und setzte sie alsdann, mit reichen, ebenfalls gestickten Borten umgeben, als Füllstücke in die Wände ein.

Eine zweite Ursache des Verfalles liegt gewiß im Protestantismus, der im ersten reformatorischen Eifer allen farbigen Schmuck aus der Kirche verbannen wollte und zum großen Theile verbannte. Es wurde dadurch der Stickerei gewissermaßen die halbe Welt entzogen, denn die Kirche hatte für Altar und Priester fast immer die reichsten und die höchsten Aufgaben gestellt. Nun blieben in den Kirchen der Reformation nur die schwarzen Gewänder der Geistlichen, der schwarze Altarbehang mit weißer Decke. Wo war da Raum zur Anwendung der Stickerei, es sei denn etwa als weißer Besatz auf weißer Fläche? Das Element der Stickerei ist aber die Farbe.

In der katholischen Kirche blieb sie allerdings in diesem Elemente, und das sechzehnte Jahrhundert hat namentlich von italienischer Arbeit noch viele schöne Stickereien zum Dienst der Kirche hervorgerufen, sei es in Behängen und Decken, sei es in den Gewändern der Geistlichen. Namentlich sind noch manche Altarbehänge mit reicher Farben- und Goldstickerei in den schön geschwungenen Ornamenten der Renaissance übrig, desgleichen Caseln, deren Stäbe mit gut gezeichneten und vortrefflich ausgeführten Einzelfiguren unter Baldachinen oder Bogen verziert sind. Aber bald gingen diese Gegenstände den Weg des Verderbens oder des Ungeschmacks, und früher schon, als es auf anderen Gebieten der Decoration geschah. Die Jesuiten, deren Stil und Geschmack sich nun in der Kirche geltend machte, brauchten der grellen und glänzenden Effecte zur Einwirkung auf die Massen, und wie sie vor allem sich der barocken Richtung in der Kirche bemächtigten und sie weiter systematisch ausbildeten, so ergriffen sie mit Begierde ähnliche Motive in der Flächendecoration. Ihnen lag nur daran die Augen zu blenden; daher waren ihnen die gewaltigen bunten Blumen und die geschwungenen goldenen Architekturornamente, wie sie nun in die Flächendecoration eindrangen, ganz genehm. Da es hierbei nur auf Effect, nicht auf Feinheit und Schönheit der Ausführung ankam, so ließ sich das Resultat vollkommen durch die Brocatweberei erzielen und die Stickerei wurde überflüssig. Höchstens wurde sie her-

beigerufen, um noch mehr Gold in breiten und starken Massen aufzutragen. Der Goldfaden verlor dabei ebenfalls seine Feinheit und Biegsamkeit und verwandelte sich in jene unhandliche Art des mit vergoldetem Silberdraht umsponnenen Seidenfadens, daran unsere heutige Goldstickerei noch krankt. Von jenen wirklich reizvollen Effecten, wie sie die Goldstickerei z. B. auf den obenerwähnten burgundischen Gewändern hervorgerufen, wo sie die ganze farbenreiche Fläche nur wie mit goldenem Schimmer überhaucht, von solchen feinen Reizen hat die rohe Art im siebzehnten Jahrhundert keine Ahnung mehr.

Indessen, wenn die Stickerei durch die Reformation die Hälfte ihres Reiches verlor, wenn sie durch den Stil und das Kunstbedürfniß der Jesuiten tief im Geschmacke sank, so blieben ihr die Dilettantenhände des Hauses noch eine gute Weile treu. Im sechzehnten Jahrhundert waren die Hände der Frauen und Mädchen im Hause ebenso fleißig wie geschickt, Tischdecken, Betten, Handtücher, Rücklaken und was der Dinge mehr, sowie ihre Kleider mit kunstreicher Nadelarbeit zu verzieren. Damals begnügte sich die Hausfrau nicht mit dem Vergnügen am „schneeigen Lein"; sie wollte auch bunte Verzierung, einen Sinnspruch, vielleicht allerlei figürlichen Schmuck daran haben, dessen Ausführung freilich sie selber und ihre Töchter übernehmen mußten. Fiel dieselbe, wie uns vielfach erhaltene Beispiele zeigen, zuweilen auch etwas unvollkommen aus, so war sie doch immer liebenswürdig gedacht und in guter, löblicher Absicht erfunden. Handelte es sich dann um die Brautausstattung, so blieben Scherze und allerlei versteckte oder offene Anspielungen auch nicht fern. Da gab es denn Bilder, welche die Herrschaft der Frau illustrirten, oder zärtliche Scenen, die in farbiger Seide oder gefärbten Leinenfäden, meist nur contourirt, auf den Leinengrund gestickt waren. „Wie lieben sich die zwei so fein", steht z. B. unter so einem zärtlichen Paare geschrieben, das sich gerade umarmt, während aus einiger Entfernung eine Nonne ihnen zusieht. Die Unterschrift unter der letzteren: „Wer mag das arme Nönnlein sein?"

läßt uns vermuthen, daß wohl Anspielungen auf einen kleinen Familienroman vorhanden sind.

Zu jener Zeit war zur Verzierung derartiger Gegenstände des häuslichen Gebrauches noch eine Fülle von Ornamenten in Verbreitung, welche theils aus dem Mittelalter überkommen, theils durch die Renaissance vermehrt und verschönert waren. Sie gingen umher von Hand zu Hand wie Gemeingut und wurden copirt, verändert, umgeschaffen, neu componirt, endlich gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts und zum Theil früher schon in Musterbüchern gesammelt und in Holzschnitt, Kupferstich oder Radirung herausgegeben. Eine große Anzahl dieser heute sehr selten gewordenen Bücher besitzt die Bibliothek des österreichischen Museums. Ihre Muster dienten ebenso der farbigen Verzierung, der Weißstickerei, wie auch für Spitzen. Auf dem Leinenzeug des Hauses, auf Handtüchern, Decken, Bettüberzügen und Behängen wurden sie damals noch vorzugsweise in Blau und Roth, insbesondere in der letzteren Farbe als Borten, Säume, Eck- und Füllstücke ausgeführt, und, zum Theil dichter, zum Theil offener in der Zeichnung gehalten, gewährten sie, wie die nicht selten erhaltenen Beispiele lehren, auf der Tafel wie im Schlafzimmer eine ausgezeichnete Decoration.

Alles dieses war ganz vorzugsweise Arbeit der Frauen des Hauses selbst, welche somit dem Nützlichen das Schöne hinzufügten, statt wie heute nur zu oft mit unsäglicher Mühe Dinge anzufertigen, die unnütz und häßlich zugleich sind. All das, was dem Gebrauche dient, wird heute fabriksmäßig geschaffen, was ja auch soweit in der Ordnung ist, aber es wird auch fabriksmäßig verziert; die Frauen des neunzehnten Jahrhunderts richten (oder richteten) ihre Kunstarbeit nur an Nebendinge, an das Ueberflüssige, das gemeiniglich weder Freude bereitet noch Schönheit giebt. Das, was die Frauen des sechzehnten Jahrhunderts thaten, ist heute nur noch bei den Bäuerinnen Sitte*), die

*) Siehe den unten folgenden Aufsatz über die nationale Hausindustrie.

vieler Orten nicht bloß die alte Gewohnheit, sondern selbst die alten, zum Theil uralten Muster bewahrt haben und mit fortwährenden Varianten in Uebung erhalten.

Aus dem vornehmeren oder dem Bürgerhause verschwand diese Art der Stickerei vor einer Art der weiblichen Handarbeit, welche im sechzehnten Jahrhundert neu erstand, der Spitze nämlich. Diese neue, dazumal in Mode kommende Arbeit beschäftigte nicht nur zahllose Hände und entzog sie der eigentlichen Stickerei, was insbesonders auch von den Nonnenklöstern gilt, sondern sie verdarb auch den Geschmack an der Farbe. Zum Spitzenbesatz galt nunmehr statt der rothen und blauen Verzierung auf allem Leinwandgeräth nur noch die weiße, und so wurde jene von dieser im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts völlig abgelöst. Ein bedauerlicher Mißgriff, denn dieser Wechsel des Geschmackes führte zu einem Aufwand, zu einer Verschwendung von Mühe und Arbeit, die mit dem Resultat, mit der Wirkung der fertigen Arbeit als Decoration in gar keinem Verhältniß steht. Es ist erstaunlich, welche Kunstfertigkeit, welche Zeit z. B. weiß gestickten Bettdecken gewidmet wurde, deren Wirkung gleich Null ist. Man sieht Arbeit und Zeichnung fast nur, wenn man die Decke gegen das Licht hält, und das ist doch nicht ihre Bestimmung. Viele solcher Arbeiten haben sich noch heute in Familien erhalten, wo ihnen die Bewunderung der Nachgebornen nicht zu fehlen pflegt, aber was schlimmer ist, es ist mit ihnen auch dieses Mißverhältniß zwischen Arbeit und Wirkung in der heutigen weiblichen Handarbeit geblieben.

Hatte so die Stickerei ihre besonderen Leiden, an denen sie krankte, so mußte sie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert noch das allgemeine Schicksal mit ertragen, den Verfall von Kunst und Geschmack. Je mehr sie aufhörte Kunst und Gewerbe zu sein, wie sie es im Mittelalter gewesen war, je mehr sie lediglich in die Dilettantenhände gerieth, je mehr sank in ihr auch die Zeichnung. Es sind aus dem achtzehnten Jahrhundert, zum Theil auch von älterem Datum, eine Anzahl Musterbüchlein erhalten, die als Vorlagen für die Kinder, für

Haus und Schule dienten oder statt der alten gedruckten Musterbücher gebraucht wurden. Sie enthalten die Buchstaben, die Ziffern und kleine Ornamente, alle von der gewöhnlichsten, reizlosesten Art der Zeichnung und bereits in jenen unkünstlerischen und doch mühevollen technischen Verfahrungsweisen, die oben Eingangs geschildert worden sind. Daneben dringen auch jene Nothbehelfe ein, papierne Zeichnungen, Malereien auf Seide, eingesetzte Köpfe oder sonstige Gegenstände. Man sieht aus dem achtzehnten Jahrhundert kleine gemalte oder gravirte Bildchen, die überstickt sind in allerlei unbeholfener Art, oder bei denen ein Theil in Stickerei ausgeführt ist. In goldenen Rahmen sollten sie die Bürgerstube zieren, aber auch Kirche und Altar, denn viele dieser Arbeiten wurden von frommen Damen gemacht oder gingen aus den Klöstern hervor, welche die alten guten Traditionen, welche Zeichnung wie Technik verloren hatten. Hin und wieder geschieht es allerdings auch, daß man auf bildliche Stickereien religiösen Gegenstandes stößt, namentlich von italienischer Herkunft, die aus Klöstern stammen und Technik und Zeichnung trefflich bewahrt zu haben scheinen. Nur der Stil verräth ihre späte Herkuuft. Auch diese hören im achtzehnten Jahrhundert auf.

Das Beste, was diese Periode, unsere unmittelbare Vorgängerin aufzuweisen hat, leistete wiederum das Gewerbe. Es war im achtzehnten Jahrhundert die gestickte Kleidung Mode geworden, und wie damals die zarte blumige Verzierung in den Geschmack kam, so wurde sie auch auf die Kleidung und ganz insbesondere auf jene der Herren, auf ihre Röcke, Justaucorps und Westen übertragen. Bunte Blumenguirlanden meistens von kleinen zarten Blümchen, in bunter Seide ausgeführt und zuweilen mit Silber und Gold gehöht, begleiteten die Säume, umzogen die Taschen und Kragen oder legten sich sonst an, wo es der Mode genehm war. Viele dieser bunten Kleidungsstücke haben sich noch heute in den Garderoben der Höfe erhalten oder sind in diejenigen der Theater gekommen, einzelne auch bereits in die Sammlungen und Museen aufgenommen, dessen sie auch um ihrer zierlichen

Composition in bescheidenem Naturalismus, sowie um ihrer ganz vortrefflichen Ausführung willen vollkommen würdig sind. Damenhände thaten natürlich das Gleiche zu ehelichem und bräutlichem Schmuck, davon die gestickten Westen als Arbeit und Gabe von geliebter Hand noch bis in unsere Jugendtage hineingeragt haben. Aber diese Dilettantenarbeiten konnten sich selten mit denen der Meister und ihrer Gesellen vom Fach vergleichen.

Nun kam die Revolution mit ihren Schrecken, mit ihrer Gleichmacherei, mit ihren schnellen und gewaltigen Begebenheiten. Wer hatte noch Lust und Muth an die zarte Zierde zu denken, die dem ancien régime aristokratischer Menschen und Zeiten angehörte! Mit Haarbeutel und Puder, mit Reifrock, Schuhen und Strümpfen, gingen auch Spitzen und Stickereien, zum Theil auf Nimmerwiedersehen davon. Von der republikanischen Kleidung von dazumal ist heute dem männlichen Anzuge die gänzliche Schmucklosigkeit geblieben, der gegenüber die gestickte Weste ein ebenso schüchterner wie schwacher und mißlungener Versuch blieb. Die Damenkleidung gewann zwar bald wieder einigen Schmuck schon durch die Moden am Hofe des ersten Napoleon, welche der Goldstickerei nicht entbehren konnten, aber ihrem Bedürfniß nach bunten Farben, das ohnehin nicht groß war, wußte die Weberei bald so völlig zu entsprechen, daß der Stickerei wenig oder gar nichts zu thun übrig blieb. Sie verkam daher im Gewerbe wie im Hause. Jenes hatte kaum noch andere Dinge zu besorgen als diejenigen für die Kirche, oder das Haus mit Mustern und angefangenen Arbeiten zu versorgen.

Im Hause warf sich die Dilettantenhand der Frauen und Mädchen fast einzig auf die Verzierung von unnützen oder Nebendingen, als da sind: Geldbörsen, Cigarrentaschen, Tabakskasten, Wandkasten, Etageren, Lampenteller, Kissen und was dergleichen mehr ist. Und wie wurden die Hände dafür in Bewegung gesetzt und die Augen angestrengt, zumal wenn die liebe Weihnachtszeit sich näherte! Und wenn das Resultat noch etwas Gutes gewesen wäre! Aber nicht nur, daß die technischen

Weisen, der Kreuzstich, der Perlstich, die Straminstickerei, die Stickerei in Glasperlen die allerunkünstlerischsten waren und die ungenügendsten für die Aufgaben, die ihnen gestellt wurden, nicht nur, daß die Farbenwahl gänzlich reizlos war; es waren auch die Gegenstände der Ornamentation nicht minder verkehrt. Es bemächtigte sich eben die naturalistische Blumenliebhaberei auch dieses Gebietes, dann folgten die Thiere, die romantischen Scenen, und schließlich wollte man in diesen ganz unzulänglichen Manieren sogar historische Gemälde ausführen. Es sei an alle diese Schrecken und Sünden des neunzehnten Jahrhunderts, die leider noch keineswegs überwunden sind, eben nur erinnert, da sie ja allzu bekannt sind, sie auch andrerseits bereits in der „Kunst im Hause“ kritisch beleuchtet worden. Selbst die Weißstickerei, welcher die Taschentücher oder das „Merken“ als höchste und bedeutendste Aufgabe zufiel, konnte sich nicht auf der Höhe des achtzehnten Jahrhunderts behaupten; sie sank, weil ihr die Gegenstände mangelten und vor allem, weil die Hand, die sie ausführen sollte, nicht zeichnen gelernt hatte.

Die Kirche, wie gesagt, hielt allein noch eine Art von Stickereigewerbe aufrecht, das man eine Kunst nicht mehr nennen kann, denn Manieren, Farbengeschmack, ornamentale Zeichnung waren in gleicher Weise verkommen. Große bunte Blumen lagen mitten zwischen plumpen Ornamenten, und schwere Goldstickerei machte die Gewänder steif und brettern. Die Wirkung war roh und gemein. Zwar nahm die Kirche auch viele vornehme Damenhände in Anspruch, welche sie mit gestickten Gewändern beschenkten, aber diese Gewänder, in den unbeholfenen und ungenügenden Manieren des Hauses ausgeführt, waren wohl meist von bescheidenem Effect, aber darum nicht besser als diejenigen, welche das Gewerbe lieferte.

Dennoch sollte gerade von der Kirche der Anstoß zur Besserung, zu einer modernen Reform der Stickerei ausgehen. Der Widerspruch zwischen der buntfarbigen, bäuerischen, unkünstlerischen Gewandung und dem Ernste und der Würde des Priesters drängte sich hier zuerst in seiner Unverträglichkeit dem Gefühle auf und veranlaßte Geistliche selbst

sich nach besseren Mustern umzusehen und diese zur Nachahmung zu empfehlen. Man fand sie in den Ueberresten des Mittelalters, die nun eifrig an das Licht gezogen und gesammelt wurden. Handelte es sich hier zunächst um die ästhetische Wirkung, allerdings nicht ohne archäologische Beimischung, so machte sich auch neben dem künstlerischen Element das rein technische geltend, denn mit den unvollkommenen dilettantischen Manieren konnten die Ziele, die man anstrebte, nicht erreicht, die Aufgaben, die man stellte, nicht gelöst werden. Man nahm also auch die mittelalterlichen Stickarten wieder auf und bemühte sich selbst einen besseren und schmiegsameren Goldfaden zu schaffen.

Die Bewegung ging vom Rheine aus und fand ihre erste Stütze in den Nonnenklöstern zu Köln und Aachen, insbesondere in jenen der Schwestern vom armen Kinde Jesu, die mit Hilfe ihrer Filialen wahre Pflanzstätten der Kunststickerei im kirchlichen Dienste geworden sind. Es ist unleugbar ein großes Verdienst. Man folgte zunächst in Wien, allerdings im Anfange in vereinzelten Erscheinungen, dann in Belgien und Holland, in München und Augsburg, in Innsbruck, endlich mußten auch die großen Werkstätten in Lyon und Paris sich zur neuen Art bequemen, deren Sieg damit entschieden war. Sind die Spuren der alten Art, die z. B. in Italien noch ganz allein zu herrschen scheint, auch keineswegs entschwunden, sind die Paramente für den gewöhnlichen Geistlichen auch überall noch vorwiegend im bisherigen Ungeschmack gehalten, sowie es Damen genug gibt, die in gleicher Weise wie früher die Kirche mit der unschönen Arbeit ihrer schönen Hände begaben, so ist doch dasjenige, was mit einigem Anspruch und Aufwand gemacht wird, was etwas sein soll, durchweg schon in der neuen Richtung gehalten. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß es auch immer gelungen ist.

Diese Bewegung ist heute von ihrem ersten Entstehen an etwa zwanzig Jahre alt, also Zeit genug, um auch in das Gebiet der Laienstickerei hinüber zu greifen. Lange, lange schien es aber, als ob beide Gebiete gar nichts mit einander zu thun hätten, während sie doch eine

und dieselbe Kunst betrieben. Die Laienstickerei, die Stickerei im Hause fuhr fort sich mit den fürchterlichen Mustern der Berliner und Leipziger Fabriken zu versehen, die immer drohendere Schreckgestalt annahmen, und mit ihnen alle Schönheit, alle Kunst, alle Vernunft zu verachten. Schulen, Fabriken, häusliche Arbeit, alles vereinigte sich in gleichem Ungeschmack. Was die Fabriken als Muster und angefangene Arbeiten lieferten, war so, daß Zeichnen und Denken in gleicher Weise erspart blieben. Es blieb nur die mechanische Mühe als einziges Object der Werthschätzung übrig.

Indessen auch hier mußte das Eis gebrochen werden, wenn es vielleicht auch am längsten hielt. Einsichtsvolle Künstler, welche aus der decorativen Kunst Profession gemacht hatten, Schriften und Reden der Vorkämpfer für die Regeneration unserer Kunstindustrie, sie wirkten endlich soviel, um das bisherige Verfahren in Mißcredit zu bringen — immer der Anfang des Besseren. Einzelne Damen betraten kühn die neuen Wege und begannen in richtiger Weise für den Schmuck des Hauses zu sticken, Fabriken folgten, wenn Anfangs auch nur nebenbei, mit gesteppten Kissen, Decken, Portieren und dergleichen für das Haus bestimmten Gegenständen. Nur diejenigen Fabriken, welche gerade die Muster für die häusliche Arbeit schaffen, sind die allerletzten und scheinen noch keine Ahnung von dem Umschwunge des Geschmackes zu haben, während man andererseits jenen weitverbreiteten Berliner Modezeitungen nachrühmen muß, daß sie nach ihrem Vermögen bemüht sind auf die neuen Wege hinüber zu lenken. Aber was ein paar Jahrhunderte lang sich eingewurzelt hat, das ist nicht mit einem Schlage entfernt. Es müssen erst die Schulen mithelfen, um das Uebel gänzlich auszurotten, um einen richtigen Geschmack in das Haus zu bringen. Auch dazu ist bereits der Anfang gemacht, z. B. in Wien und München mit der Gründung eigener Stickschulen, die der künstlerischen Durchbildung und Erweiterung der weiblichen Handarbeit gewidmet sind.

Hat hierzu ohne Frage der rühmenswerthe Vorgang auf kirchlichem Gebiete beigetragen, so kam noch ein anderer Umstand helfend

und aufklärend hinzu. Auf den großen Weltausstellungen erschienen nach und nach in immer höherem Glanze und immer größerem Reichthum die Arbeiten des Orients, und unter ihnen auch die Stickereien von Indien, China und Japan, aus der Türkei, Persien und von den Steppen Hoch- und Mittelasiens. Zu ihnen gesellten sich Arbeiten der Bäuerinnen uns näher liegender Völkerschaften, die man sich als barbarisch oder halbbarbarisch zu denken gewöhnt hat, aus Slavonien, Rumänien, aus Rußland oder selbst Lappland. Man hatte viel an allen zu bewundern. Man erkannte an den letzteren z. B. neben ihrer gelungenen decorativen Wirkung eine Fülle originaler Motive, die zum Theil jenen des sechzehnten Jahrhunderts, von denen oben die Rede gewesen ist, zum Verwechseln ähnlich sahen, zum Theil ihren Ursprung noch in uralten, fernsten Zeiten zu suchen haben. Man erkannte an den Arbeiten des Orients die wundervollsten und reichsten Farbeneffecte, hatte die Schönheit, Mannigfaltigkeit und Stilgemäßheit der Ornamente zu bewundern und staunte über die Feinheit, Vollendung und Vielseitigkeit der technischen Manieren.

Verglich man nun damit dasjenige, was unsere Damen und unsere Mädchenschulen in reichlicher Fülle auf die Ausstellungen gesendet hatten, so konnte man sich der Wahrnehmung eines ungeheuren Abstandes nicht verschließen. Nehmen wir ein paar vereinzelte Erscheinungen aus, sodann einige kirchliche Arbeiten, davon die besten ohnehin nicht auf die Ausstellungen kamen, so sah man auf der einen Seite Mangel an Zeichnung, Mangel an Farbensinn, Mangel an Technik, kurzum Mangel an Geschmack und Kunst, auf der anderen, d. h. auf der orientalischen Seite, Zeichnung und kunstvolles Arrangement, Schönheit in Farbe und Ornament, Reichthum des Effectes und der Manieren, richtiges Gefühl für das Schickliche und Angemessene, alles, was Herz und Verstand nur wünschen können. Wie weit traten die Arbeiten unserer gebildeten und vielbelesenen Damen hinter jenen der geistig trägen Damen des Harems zurück, ja selbst hinter jenen der schwedischen und lappischen Bauerfrauen, welche sogar an simpler Ge-

schicklichkeit und Sicherheit der Hand hervorragten. Nicht einmal die Weißstickereien, bei weitem das Beste, was die europäische Hausstickerei, zumal die unsrige, schafft, hielten Stand. Man sah auf der Wiener Ausstellung Schleier oder Gesichtstücher persischer Damen in gestickter und durchbrochener Arbeit, die an Feinheit, Schönheit, Genauigkeit und Zartheit der Ausführung alles in Schatten stellten, was die Christenheit an Weißstickerei geliefert hatte.

War dieser Gegensatz, dieser Abstand der orientalischen und europäischen Arbeiten beschämend genug, so gewährte er andererseits den Vortheil die Augen zu öffnen, den Stand der Dinge klar zu legen und zugleich die Wege der Besserung aufzuweisen. Was die wenigen, meist in unansehnlicher, verdorbener Gestalt aus dem Mittelalter erhaltenen Gegenstände nur einzelnen zu zeigen und zu lehren vermochten, das gewährte der Orient mit seinen Arbeiten aller Welt, die sehen wollte. Das Uebel ist klar und ebenso die Wege, die zur Heilung führen. Sie heißen: Uebung im Zeichnen, Uebung des Farbensinnes, Erweiterung der technischen Manieren. Das Andere folgt von selber. Schulen oder Bestrebungen, die auf dieser Basis gegründet sind, werden des Zieles nicht verfehlen.

VI.

Curiositäten der Töpferkunst

aus dem

sechzehnten Jahrhundert.

(Hirschvogel. — Henry-deux-Arbeiten. — Palissy.)

Das sechzehnte Jahrhundert zeigt auf allen Gebieten der Cultur und des öffentlichen Lebens räthselhafte, wundersame oder abenteuerliche Menschen, räthselhafte und wundersame Erscheinungen, so auch auf dem der Töpferkunst.

Zwar die „Majoliken" Italiens, die berühmteste Art der glasirten Thonwaren, obwohl aus zweifelhaftem Ursprung hervorgegangen und mit ihrer früheren Geschichte in Dunkel gehüllt, nahmen im sechzehnten Jahrhundert eine solche Entwicklung und gewannen einen so gleichmäßigen Charakter, daß der einzelne Künstler kaum hervorragen oder seine künstlerische Eigenthümlichkeit zur Geltung bringen konnte. Von der Gunst der Fürsten und der Großen getragen, ging dieser Zweig der Kunstindustrie in das Große und Breite und erfüllte die kunstliebende Welt überall mit seinen Erzeugnissen.

Anders nordwärts der Alpen. Man hätte erwarten sollen, daß, wie auf anderen Gebieten der Kunst, so auch hier in der Töpferei der Einfluß der italienischen Renaissance einen neuen Zweig, eine neue Art der Fabrication geschaffen, die alte glasirte Thonware völlig umgeändert hätte. Man machte auch verschiedentlich den Versuch, aber durchaus nicht mit Glück und Erfolg. Vielmehr ist dasjenige, was im sechzehnten Jahrhundert diesseits der Alpen in der Töpferei von künstlerischer Bedeutung entstand, und was noch heute den Eifer der Kunstfreunde und Kunstsammler selbst in weit erhöhtem Maße gefesselt hält, durchaus eigenartig und trägt zugleich darin den Charakter des sechzehnten Jahrhunderts, daß es von eigenthümlichen Menschen oder in eigenthümlicher, seltsamer Weise entstanden ist.

Gilt dies insbesondere von Frankreich und zwar von jenen Arbeiten, die nach ihrem Erfinder und Verfertiger Bernard Palissy noch heute benannt werden, und von jenen, die man als Henri-deux- oder Oiron-Waare bezeichnet, Arbeiten, welche vorzugsweise den Gegenstand dieser Abhandlung bilden sollen, so hat auch Deutschland in Augustin Hirschvogel seinen Beitrag zu dieser Geschichte räthselhafter Menschen und Dinge gestellt.

Geboren in vielberufener und vielbesprochener Zeit, in einer Stadt, in welcher uns jeder Stein wie ein alter Bekannter begrüßt, von welcher uns alle berühmten und nicht berühmten Namen, zumal aus jener Epoche, geläufig sind, als wären sie unsere Mitlebenden von heute, ist er selber mit seinen Thun und Lassen, ich will nicht sagen, so geheimnißvoll, aber so unsicher, so unbestimmt geblieben, daß man nicht einmal weiß, ob die ihm zugeschriebenen Arbeiten auch wirklich sein Eigen sind. Augustin Hirschvogel war ein echter Sohn des sechzehnten Jahrhunderts, strebend, suchend, wandernd und abenteuernd, viel gewandt, wie die Universalgenies dieser Zeit, in aller Kunst geschickt, aber in keiner befriedigt.

Als der Sohn eines Glasmalers, des berühmten Veit Hirschvogel, dessen Arbeiten noch heute zu den schönsten Zierden der Stadt gehören, im Jahre 1503 oder nach anderer Angabe schon 1488 in Nürnberg geboren, begann er seine Thätigkeit in dem Geschäfte seines Vaters.

Augustin, sagt Neudörffer in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern, war seinem Vater und Bruder, dem jüngeren Veit, in ihrer Kunst alsbald überlegen und erweiterte die Technik der Glasmalerei durch eigene Entdeckungen. Auch erfand er besondere Vortheile im Brennen des Glases, war ein äußerst geschickter Zeichner, war verständig in der Musik, wie sein älterer Zeitgenosse Leonardo, dem er, wenn auch nicht an Großartigkeit, doch vielleicht an Vielseitigkeit gleichkommt, und im Emailliren übertraf ihn Niemand seiner Zeit. Aber all diese verschiedenartige Thätigkeit und Geschicklichkeit befriedigte sei-

nen unruhigen Geist nicht; es mochte ihm auch zu enge in seiner Vaterstadt werden, bei dem kleinlichen und pedantischen Handwerks- und Krämergeiste, der dort herrschte. Da ließ er denn Alles fahren, verband sich mit einem Hafner und wanderte mit ihm nach Venedig, dort sein Glück zu versuchen. In Venedig ward er ansäßig, wurde Bürger und heiratete, mußte aber, wie Neudörffer sagt, das Handwerk und das Schmelzen von neuem lernen. Wahrscheinlich ist damit die venetianische Glasmacherei gemeint, in jedem Falle auch die Töpferei, in welcher er sich sicherlich in Venedig durch den Anblick der Majoliken vervollkommnete, obwohl die eigentliche venetianische Fabrik damals noch nicht gegründet war. Wie lange er in Venedig blieb, wird uns nicht gesagt. Er kehrte dann nach Nürnberg zurück, bereichert mit seinen Kenntnissen und Erfahrungen, und setzte hier vor allem seine Arbeiten in emaillirter Terracotta fort. Er machte, wie unser Gewährsmann sagt, welsche Oefen, Krüge und Bilder auf antiquitätische Art, als wären sie in Metall gegossen. In Nürnberg fand er Widerspruch bei den zunftmäßigen Töpfern, die der neuen Art das Handwerk zu legen gedachten, jedoch der Rath schützte ihn in der Ausübung, was wir wohl als ein Zeichen betrachten dürfen, daß seine Arbeit mehr für Kunst, denn für Handwerk geachtet wurde. Alsbald aber machte ihm auch das keine Freude mehr, und nachdem er es noch mit dem Wappensteinschneiden versucht hatte, wanderte er wieder aus und übergab das ganze Thongeschäft seinen Genossen. König Ferdinand hatte den geschickten Künstler in Nürnberg kennen gelernt und berief ihn nach Wien. Hier soll er sich 1530 niedergelassen haben; nach andern Nachrichten befand er sich aber noch im Jahre 1543 in Nürnberg. Auch in Wien fand er keine Ruhe, sondern durchwanderte nach allen Richtungen die Erblande Ferdinands, sowie Ungarn und Siebenbürgen, wohl mit im Interesse seiner neuen Thätigkeit, denn er war nun Geograph und Kartograph geworden, ätzte und stach in Kupfer Porträts, Wappen, Geräthe, Landschaften und Ansichten, gab ein Buch über Geometrie und Perspektive heraus und schrieb selbst ein religiöses Buch, eine „Concordanz und

Vergleichung des alten und neuen Testamentes". Das Jahr 1553 scheint diesem vielseitigen, aber unruhigen Geiste ein Ende gemacht zu haben.

Von Augustin Hirschvogels verschiedenartiger Thätigkeit interessiren uns hier natürlich nur seine Arbeiten in emaillirter Terracotta. Es ist in dieser Beziehung die Frage aufzuwerfen, ob er diese Kunst erst in Italien erlernt, oder ob er sie nicht bereits in Nürnberg getrieben, sodann in Venedig fortgesetzt und unter dem Einfluß der Majoliken vervollkommnet hat? Diese letztere Ansicht ist wohl die richtigere. Neudörffer sagt von Augustin, daß er bereits vor der Reise nach Venedig des Emaillirens kundig gewesen sei wie kein anderer seiner Zeit, und es kann hiermit nur die emaillirte Thonware gemeint sein, da Augustin kein Goldschmied war und das Kupferemail der Limosiner zu jener Zeit in Nürnberg nicht geübt wurde. Dagegen hatte die Töpferei schon längst eine gewisse Stufe der Kunstübung erreicht, und glasirte, mit Figuren und Wappen in Reliefs geschmückte Oefen gingen gleichzeitig mit der ersten Epoche der Majoliken und früher schon aus den Nürnberger Werkstätten hervor. Selbst buntfarbige Arbeiten finden sich darunter schon aus dem ersten Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, wie heute noch wohlerhaltene Beispiele bezeugen.

Was Hirschvogel von dieser Kunst nach Venedig brachte, oder was er dort lernte und wieder in Nürnberg einführte, das wird schwerlich heute zu bestimmen sein. So viel ist aber gewiß, daß die emaillirten Terracotten, welche nach seiner Rückkehr aus seiner Nürnberger Werkstätte hervorgingen, oder vielmehr, welche ihm als seine Werke zugeschrieben werden, von den italienischen Majoliken ganz verschieden sind und den Anspruch auf ein eigenes und eigenthümliches Genre erheben. Es sind Gefäße verschiedener Art, große Töpfe, Krüge, Flaschen, alle sowohl in ihrer Form, wie im Colorit, wie auch darin von den italienischen Arbeiten verschieden, daß sie vorwiegend mit Reliefs geschmückt sind und nicht den Nachdruck auf Malerei und Zeichnung legen. Die Ausführung der Reliefs, welche in Ornamenten wie in genrehaften Figuren aus dem

Leben, wie in Heiligen und Aposteln bestehen, ist verhältnißmäßig roh, aber deutsch im Stil. Die Apostel erhalten ihre Stellung meist unter Rundbogen um das Gefäß herum, eine Anordnung, die wohl nie bei den italienischen Arbeiten dieser Zeit vorkommt und in Deutschland schon aus dem Mittelalter herrührt. Auch ist die Formenbildung der Gefäße bei den Italienern ohne Frage feiner, freier, schwungvoller und von höherem künstlerischen Geiste getragen. Die deutschen Arbeiten verleugnen allerdings nicht, daß sie einer echten Kunstepoche und einer künstlerischen Hand entstammen, aber sie sind derber und plumper, als ihre südlichen Rivalen. Was sie aber vielleicht voraushaben, wenn man das als einen Vorzug betrachten will, das ist eine mannigfaltigere Palette. Die Arbeiten von Hirschvogel haben Farben oder Farbentöne, welche die Majoliken nicht kennen. Sie sind daher als Schmuck der Zimmer und Credenzen von jeher eine gesuchte Zierde gewesen und werden heute höher geschätzt als je. Freilich ist es schwer zu bestimmen, welche Gegenstände von allen jenen, die man als die Arbeit Hirschvogels bezeichnet, wirklich der Hand und der Werkstätte dieses Künstlers entstammen, da sie keine Zeichen tragen und ihre Fabrication, bis ein verändeter Geschmack sie beseitigte, auch nach dem Aufgeben und dem Tode ihres Schöpfers fortdauerte.

Tragen Hirschvogels und seiner Nachfolger deutsche Majoliken, wie sie zuweilen genannt werden, einen so unabhängigen, originellen Charakter, daß die venetianischen Lehrjahre des Meisters völlig vergessen erscheinen, so findet diese Eigenart und Unabhängigkeit in noch erhöhtem Grade bei jenen schon genannten französischen Faiencen statt, von denen man die einen gewöhnlich nach dem König Heinrich II. bezeichnet, während die anderen den Namen ihres Erfinders für alle Zeiten berühmt gemacht haben. Aber originell in ihrer Art, reizen sie ebenso das Interesse durch ihre räthselhafte und dunkle Entstehung wie durch die Eigenthümlichkeit ihrer Technik.

Die sogenannten Henri-deux-Gefäße sind bis auf die neueste Zeit so sehr ein Räthsel gewesen, daß man sie als die Sphinx der Kunstliebhaberei bezeichnet hat. In der Zeit ihrer Entstehung von

keinem Schriftsteller erwähnt, drei Jahrhunderte unbeachtet geblieben, von völlig dunkler Herkunft, sind sie in unseren Tagen plötzlich aufgetaucht und zu solcher Schätzung gekommen, daß man für einzelne Stücke, die doch nichts vorstellen als kleine Thongeschirre von werthlosem Material, 30,000, ja 40,000 Frcs. gezahlt hat, und eines derselben, wenn es in den Handel käme, selbst auf 60,000 schätzt. Zu dieser enormen, selbst im Kunsthandel unerhörten Schätzung namenloser Gegenstände von werthlosem Material hat allerdings die Seltenheit und das Geheimnißvolle viel beigetragen, mehr vielleicht noch die Mode der Kunstliebhaberei, welche in ihrem Wechsel sich neuerdings den Faiencen zugewendet hat; man muß aber auch zugeben, daß das künstlerische Interesse, welches sie gewähren, nicht gering ist.

Es mögen etwa dreißig Jahre her sein, daß ein archäologischer Kunstschriftsteller in Rouen Namens Pottier die Aufmerksamkeit auf diese bis dahin unbekannten Thongefäße lenkte, von denen er damals vierundzwanzig Stücke nachweisen konnte. Heute sind es alles in allem etwa sechzig, die man bei englischen und französischen Kunstfreunden oder in Sammlungen kennt. Ihre Art ist so eigenthümlich, so grundverschieden von allen übrigen Töpferarbeiten ihrer Zeit, daß man über keinen Gegenstand in Zweifel sein kann, ob er diesem Genre der Henri-deux-Gefäße beizuzählen ist oder nicht. Die Eigenthümlichkeit ist wieder so geschlossen, daß man sie ohne Bedenken sammt und sonders auf dieselbe Quelle zurückführen wird.

Die Bestimmung dieser Gefäße ist verschiedener Art: es sind Becher oder Pokale mit Deckeln, Krüge, Kannen, Schalen, Feld- oder Pilgerflaschen, Salzfässer, Leuchter und Gießgefäße in Kesselform mit Ausgußröhre und Bügel, also sämmtlich zum Hausgebrauch und meistens für die Tafel. Ihre Formen sind, nach dem Contour betrachtet, zum Theil sehr einfach, zum Theil aber auch äußerst reich und complicirt, jedoch auch die einfachsten legen unverkennbares Zeugniß ab, daß bei ihrer Gestaltung eine künstlerische Absicht obgewaltet hat. Zu diesen einfacheren Gefäßen gehören vorzugsweise die Becher und schalenförmigen

Pokale, bei denen nach einem edlen Schwung des Profils getrachtet worden, und es scheint fast, als ob venetianische Trinkgläser die Vorbilder abgegeben hätten. Bei den complicirteren Gegenständen steigert sich das künstlerische Streben in so außerordentlicher Weise, daß es die Leistungsfähigkeit des Materials überschreitet und in den Formenstil eines zäheren und festeren Materials übergeht. Der Thon wird behandelt, als sei er edles Metall und lasse jede Windung und Biegung, selbst die schärfsten Kanten und die feinsten Glieder zu. Manche Gegenstände gehen in dieser Richtung viel zu weit und verfallen schon in das Barocke und Bizarre. Höchst eigenthümlich sind z. B. in dieser Beziehung die Ausgußmündungen der Krüge, welche eingeschnitten sind und sich wie Papier aufrollen, eine Kühnheit in der Bearbeitung des Thones, welche von den Majoliken, selbst den barockften, in dieser Weise niemals versucht worden ist.

Ueberhaupt ist der Unterschied beider Thonarbeiten, der Henri-deux-Gefäße und der italienischen Majoliken, höchst lehrreich. Weil das Email die Tiefen ausfüllt und die Kanten abrundet, gestattet der glasirte Thon nicht jene Feinheit und reiche Durchbildung des Contours oder des Profils wie das edle Metall, welches getrieben, gegossen, ciselirt, jeder künstlerischen Absicht sich gerecht erweiset. Die glasirte Terracotta ist darum auf einfachere Profilirung, auf den Schwung edler, fließender Linien mit Vermeidung scharfkantiger Glieder oder feiner und tiefer Hohlkehlen angewiesen. Grade jene Eigenschaften nun, welche dem Metall eigenthümlich sind und zum Vorzuge dienen, streben die Henri-deux-Arbeiten ebenfalls an, während die Majoliken sie vermeiden oder umgehen und sich an die Art halten, die ihrem Material zukommt. Demgemäß ist die Wandung der Henri-deux-Gefäße, man möchte fast sagen, metalldünn; einzelne Glieder sind tief unterschnitten, ja ausgehöhlt und in der Höhlung mit rundem Ornament versehen. (S. Fig. 33.)

Der Urheber dieser Arbeiten hat sich jedoch nicht damit begnügt, sie aus zahlreichen Gliedern übereinander aufzubauen, bei denen runde

und eckige, tief eingezogene und weit ausspringende abwechseln; er hat ihnen auch in großer Zahl Reliefverzierungen angefügt, denen man die äußerliche Verbindung allerdings nur zu oft und zu sehr ansieht. Dieses angeklebte Ornament besteht vor allem in Masken und Fratzen, in Muscheln, Festons und sonstigen Gehängen, seltener in Akanthuslaub, noch seltener in Fröschen, Krebsen, Schnecken, Salamandern und anderem



Fig. 33. Henry-deux-Gefäss.

Gethier; sodann in Consolen, Hermen, Karyatiden, Köpfen, nackten Figürchen, bei denen das Angemessene mitunter so sehr vernachlässigt ist, daß menschliche Köpfe als Füße zu dienen haben. Die Figürchen sind zwar gerade nicht schlecht modellirt, machen aber den Eindruck, als ob sie alle aus derselben Form stammten und erst nachträglich, so

lange sie noch in weichem Zustande waren, ihnen die Lage und Stellung gegeben, ihnen die Arme gebogen und die Beine gekreuzt seien.

In der Anwendung des figürlichen Ornaments liegt bereits viel Barockes; noch barocker aber ist die Art, wie die Architektur zur Bildung einiger Gefäße herbeigezogen ist. An runde Gefäße z. B. sind gegliederte Pfeiler angestellt, die nur an einigen Punkten mit ihnen zusammenhängen und weder etwas tragen noch etwas stützen. Die Verbindung ist so unorganisch wie möglich. Die Salzfässer, die entweder aus sechsseitigen oder aus dreiseitigen Prismen bestehen, mit einer Art Schale oben darauf, sind in der Art architektonisch gebildet, daß jede Seite zwischen zwei Pfeiler oder Säulen gestellt ist und in der Mitte ein vertieftes Fenster hat mit Arabeskenornament an Stelle der farbigen Gläser. Dieses Scheinfenster ist meist im Rundbogen überwölbt; bei einem Gefäß aber ist es vollkommen gothisch gebildet mit Maßwerk oben im Bogen und mit senkrechten Stäben. Ein andermal bei einem dreiseitigen Salzfaß gleicht die Seite der antikisirenden Façade einer Renaissancekirche mit flachem dreiseitigen Giebel. Die Imitation der Architektur ist hier im Kleinen soweit getrieben, wie es kaum die Tischlerei bei Kästen und Schränken gewagt hat.

Die reiche äußere Erscheinung der Henri-deux-Gefäße beruht aber nicht bloß auf diesem plastischen oder architektonischen Schmuck nebst der wechselvollen Gliederung, sondern auch auf der farbigen Verzierung, denn alle Gefäße sind mit Ornament über und über bedeckt, und auch die plastischen Zuthaten sind meist farbig gehalten. In dieser Verzierung, technisch wie künstlerisch, liegt wiederum eine Eigenthümlichkeit, welche die Henri-deux-Arbeiten von allen ähnlichen Gegenständen auffallend und wesentlich unterscheidet. Diese Ornamente sind durchaus arabisch-maurischer oder wenigstens orientalischer Herkunft. Es sind reiche Linienarabesken, die sich meistens durch größere, von breiteren Bändern gebildete Felder hindurchschlingen und sie ausfüllen. Solche Ornamente drangen allerdings im sechzehnten Jahrhundert aus der orientalischen Kunst, und zwar von den Waffen und anderen Me-

tallarbeiten in die Kunst der Renaissance ein und fanden vielfache Anwendung, zumal bei den Waffenschmieden und Goldarbeitern, insbesondere auch bei den Buchbindern, welche die Lederdecken der Bücher in solcher Art mit eingepreßtem Golde verzierten — niemals aber finden sie sich, wenigstens in jener Zeit, bei den glasirten Terracotten.

Ist dieser Umstand auffallend, so ist es noch mehr das technische Verfahren, womit diese Ornamente hergestellt sind. Die stoffliche Masse der Gefäße besteht aus einem gelblich weißen Thon, der ähnlich wie die Mezzomajoliken mit einer dünnen Schicht von feiner weißer Erde überzogen ist. Aber auf diese Schicht sind die Ornamente nicht mit dem Pinsel aufgemalt, sondern die Linien sind mit einem spitzen Instrumente scharf herausgegraben und die Vertiefungen wieder mit andersfarbiger Erde ausgefüllt worden, deren Farbe, wie die des Grundes, unter einer leichten, durchsichtigen Bleiglasur erhalten worden. Zuweilen ist aber auch das umgekehrte Verfahren befolgt worden, indem die ganze obere Schicht bis auf die ornamentalen Linien, welche als Ränder stehen blieben, weggearbeitet und mit andersfarbiger Erde ersetzt worden, die den Grund abzugeben hatte. Bei diesem zweiten Verfahren erscheinen die Ornamente licht auf dunklem Grunde, bei dem ersteren umgekehrt. Die farbige Erde ist entweder dunkelbraun oder zinnoberroth; andere Farben, die daneben vorkommen, wie Grün und Blau, scheinen nur durch gefärbte Glasuren hervorgebracht zu sein. Dieses eigenthümliche technische Verfahren erinnert wohl an die Sgraffitten italienischer Wanddecoration, findet aber damals in der Thonfabrication kein Seitenstück, obwohl die des Mittelalters und des Orients etwas Aehnliches kennt. Wohl aber läßt es sich wieder mit der Goldschmiedekunst in Beziehung setzen und erinnert an die Technik des Tauschirens oder Damascirens, welche ein Metall in ein anderes einschlägt, z. B. Silber oder Gold in Eisen, oder auch an das Niello, welches tief gravirte Linien mit einer glänzenden Schwärze ausfüllt.

In allen diesen Eigenschaften nun liegt soviel Eigenthümliches, daß das Interesse der Kunstliebhaber, einmal für diese räthselhaften

Gegenstände geweckt, zu weiteren Nachforschungen auffordern mußte. Wann und wo sind diese Gefäße entstanden? wer ist ihr Urheber? Da die Schriftsteller von ihnen schweigen, so mußte man sie selbst befragen.

In dem Einen, in Bezug auf die Zeit, gaben sie sofort Antwort, denn darüber, daß sie der Zeit der Renaissance und zwar dem sechzehnten Jahrhundert angehören, konnte unter Kennern kein Zweifel sein. Sie tragen außerdem auch noch andere Zeichen an sich, welche die Zeit ihrer Entstehung näher bestimmen. Eine größere Anzahl nämlich sind mit der Chiffre König Heinrichs II. von Frankreich oder dem Zeichen seiner Geliebten, der Diana von Poitiers, versehen, nämlich drei in einander verschlungene Halbmonde, andere haben daneben den Schild Frankreichs mit den Lilien. Man glaubte daraus schließen zu müssen, daß sie sämmtlich zu einem Tafelservice gehört hätten, welches, etwa als Geschenk des Königs, im Besitze jener Dame gewesen wäre. Allein man mußte diese Vermuthung wieder aufgeben, da man fand, daß ein Stück auch das Symbol Franz I., den Salamander in den Flammen, zeigte, ein paar andere aber das Wappen der Montmorency. Wenigstens konnte man nunmehr die Zeit der Entstehung mit einiger Sicherheit etwa von 1530 bis 1560 festsetzen.

Man forschte weiter der Quelle nach, woher denn zunächst die Gegenstände gekommen seien, die man kannte, und indem man ihrer Geschichte nachging, konnte man sie größtentheils so zu sagen auf ein Nest zurückführen, von wo sie in die Hände der Kunstfreunde gelangt waren. Dies Nest war die Touraine, Tours selbst und besonders die Stadt Thouars. Mit diesem Resultat aber mußte man sich einstweilen begnügen.

Dem Feld der Hypothesen war nun freier Raum gegeben. Waren die Gefäße italienisch oder französisch? und wer konnte unter den bekannten Künstlern ihr Urheber sein? Eines der Gefäße bot allerdings eine Figur wie ein Künstlerzeichen, aber es ließ sich nicht einmal ein Buchstabe herausdeuteln, und so erhöhte sie nur das Räthsel. Ein

anderes zeigte ein G in vielfacher ornamentaler Wiederholung, die sicherlich nicht auf den Künstler hinweist. Dennoch suchte man denselben daraus zu entziffern. Einer der Großneffen Luca della Robbia's, Girolamo, war nach Paris gekommen, hatte unter Franz I. gearbeitet und das Schlößchen Madrid mit Terracotten geschmückt. Er soll auch später in das südliche Frankreich gegangen sein und dort gearbeitet haben. Auf ihn verfiel man daher als den künstlerischen Urheber. Allein diese Vermuthung fand doch wenig Glauben, da man sich sagen mußte, daß die Arbeiten der della Robbia gar zu verschieden seien von der Art und Weise der Henri-deux-Gefäße.

Andere stützten sich darauf, daß diese Arbeiten, vom Material abgesehen, fast mehr Aehnlichkeit haben mit den Werken des Goldschmieds als des Töpfers, und sie gelangten zum Schluß, daß eigentlich ein Goldschmied ihr Urheber sein müsse. Auch für diese Vermuthung fanden sie bald den Mann. Benvenuto Cellini hatte bei seiner letzten Rückkehr nach Italien einen geschickten Gehilfen zurückgelassen, auf den er große Stücke hielt, einen jungen Neapolitaner Namens Ascanio, der seine Arbeiten vollendete und neue im Auftrage des Königs ausführte. Diesen sollte ein Duell gezwungen haben, Paris eiligst zu verlassen und sich verborgen zu halten. Auf der Flucht fand er am Ufer der Loire eine elende Hütte, von einem Töpfer bewohnt, der ihm Gastlichkeit bot. Aber Ascanio fand mehr als ein Asyl; er traf in der Hütte die schöne Tochter des Töpfers und, gefesselt von ihren Reizen, blieb er mehrere Jahre. In dieser Zeit verfertigte er, gemeinsam mit dem Vater, jene Arbeiten, die allerdings das Ansehen haben, als ob sie aus der Hand eines geschickten Goldschmieds hervorgegangen wären.

Dies gut erfundene Märchen, das der Mystik der Henri-deux-Gefäße eben noch fehlte und ihr die Romantik hinzufügte, fand wohl Beifall, aber keinen Glauben und schloß die Reihe der Hypothesen nicht ab. Man verwarf mit der Erzählung auch den Goldschmied und kam auf den Gedanken, der allein noch übrig zu sein schien, daß eine Person im Spiele gewesen sein müsse, die in irgend einer Weise mit

Büchern zu thun gehabt habe, sei es nun ein Typograph — man fand auch unter den berühmten Druckern und Schriftgießern den Mann und Namen heraus — oder ein Buchbinder oder ein Bibliothekar, denn die Arabesken auf diesen Gefäßen hatten allzuviel Aehnlichkeit mit den Ornamenten der Buchdeckel, und es schien oft, als ob die Stampiglie des Buchbinders sie eingeprägt hätte. Nur mußte man doch an eine nicht gerade unbedeutende Persönlichkeit denken, da der Kunstwerth der Henri-deux-Gefäße keineswegs gering anzuschlagen ist, und ein sehr feines und gebildetes Gefühl darin zu Tage tritt.'

Diese letzte Vermuthung hat eine merkwürdige und unerwartete Bestätigung erhalten. Ein Gelehrter zu Poitiers Namens Fillon hat das Räthsel der archäologischen Sphinx gelöst, oder vermeint wenigstens es gelöst zu haben. Eine Spur, auf welche ihn das Wappen in einem Buche hinwies, führte ihn nach einem Schlosse Oiron in der Nähe von Thouars, welche Gegend man bereits als das Nest dieser Gefäße kannte. Das Schloß Oiron gehörte vor Zeiten der Familie Gouffier, deren berühmtestes Mitglied Claude Gouffier war, der mit König Franz I. bei Pavia focht, später Freund Heinrichs II. und im Jahre 1548 Großstallmeister von Frankreich wurde. Er führte auch den Titel Marquis von Caravas und wurde durch diesen Titel das Original zu jenem noch berühmteren Marquis von Carabas im allbekannten Märchen vom gestiefelten Kater. Dieser Claude Gouffier war auch ein großer Kunstfreund und machte aus dem Schlosse Oiron, zu dessen Neubau er zahlreiche Künstler herbeirief, einen prachtvollen Herrensitz.

Aber nicht er ist es eigentlich, den die Untersuchungen und Enthüllungen Fillons mit den Henri-deux-Gefäßen in Verbindung bringen, sondern seine Mutter. Claude's Vater, Artus Gouffier, Erzieher Franz I., starb 1519 und hinterließ eine Witwe, Helene von Hangest-Genlis, deren Sorge Heinrich II. als Kind anvertraut wurde. Diese ebenfalls kunstliebende Dame ist, wie Fillon aus verschiedenen Papieren schließt, die geistige Urheberin der berühmten Gefäße; die Künstler

aber, welche dieselben für sie ausführten, waren ihr Bibliothekar Jean Bernard, der auch die Zeichnungen zur Verzierung der Buchdeckel machte, und ein Töpfer zu Oiron Namens François Charpentier, der ebenfalls im Dienste jener Dame stand. Nach ihrem Tode — sie starb bereits 1537 — muß die Fabrication noch unter ihrem Sohne fortgegangen sein.

Durch diese ungewöhnliche Art der Entstehung erklären sich allerdings manche auffallende Erscheinungen, wie insbesondere das Dunkel, das bisher auf diesen Gegenständen ruhte, und jenes G, welches auf einem der Gefäße in seiner Wiederholung zur Decoration dient, mag auf den Namen Gouffier bezogen werden. Auch giebt uns die innige Verbindung, in welcher das Haus Gouffier mit den beiden Königen, insbesondere mit Heinrich II., stand, wenigstens eine Andeutung, wie die Zeichen derselben und das königliche Wappen auf diese Gefäße gekommen sind. Immerhin sind jedoch noch nicht alle Zweifel gelöst, und daher findet auch diese Erklärung noch Ungläubige. Einstweilen aber, bis andere Beweise sie umstoßen, muß man sie als die beste und am allgemeinsten angenommene gelten lassen. Wir wollen daher selbst keine Bedenken weiter erheben und wenden uns der zweiten nicht minder eigenthümlichen Erscheinung unter der französischen Poterie zu, den Faiencen von Palissy.

Bernard Palissy, Glasmacher und Glasmaler, Geometer, Chemiker, Geolog, Maler, Töpfer, Gartenkünstler, Schriftsteller und vieles andere noch, ist ein merkwürdiges Seitenstück zu Augustin Hirschvogel und wie er ein echter Sohn seiner Zeit, des Zeitalters der Renaissance, mit allem Thun und Denken schon auf der Schwelle der modernen Zeit stehend. Die allgemeine Unruhe theilend, war er ebenfalls vom Wandertrieb erfaßt, mehr aber noch von dem unbezwinglichen Forschergeist des sechzehnten Jahrhunderts, der die Wissenschaft aus den mythischen Nebeln des Mittelalters, aus den alchimistischen Wundern und Phantastereien zum klaren Wissen, zu neuen Erfindungen drängte. Wie Archimedes konnte er über der Lösung seines Problems brüten,

während die Welt um ihn in Flammen stand und Hunger, Sorgen und Elend ihm ihr Schreckgesicht zeigten.

Palissy hat selbst von seinem Leben mancherlei Nachrichten hinterlassen, aber Geburt und Jugendzeit liegen dennoch in Dunkel. Wahrscheinlich war er im Jahre 1510 in der Diöcese Agen im Departement der Dordogne im südwestlichen Frankreich geboren. Von hier soll ihn, so heißt es, irgend ein Geometer entführt haben, der des Weges kam und von dem Knaben, seinen aufgeweckten Mienen, seiner Artigkeit, seiner frühen Intelligenz entzückt war. Er nahm ihn mit sich und lehrte ihn seine Wissenschaft. Wahrscheinlicher als diese Erzählung ist es, daß Palissy noch bei seinen Eltern an Wissen und Können all das lernte, was jene Zeit an Bildung bot, dazu Zeichnen, Mathematik und Geometrie, hinlänglich um als Landmesser fungiren zu können. Einstweilen aber erwählte er sich nicht die Kunst des Landmessers zum Beruf, sondern die eines Glasmalers, welche das Färben des Glases, das Malen auf dem Glase, das Zuschneiden, auch wohl die Anfertigung der Entwürfe in sich begriff. Damals in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gab es in Kirchen, Schlössern und reicheren Wohnhäusern noch viel für den Glasmaler zu thun.

Palissy aber wollte die Welt sehen, erfüllt vom Drange zu schauen und zu lernen. Kaum war er darum ein fertiger Künstler, als er die Heimat verließ und von Ort zu Ort einen großen Theil Frankreichs, insbesondere den Süden, durchwanderte, wahrscheinlich von seiner Kunst lebend. Nach Deutschland ist er damals, wie wohl angenommen wird, noch nicht gekommen. Er besucht die Laboratorien der Chemiker oder Alchimisten, die Cabinette der Gelehrten, achtet auf die Naturerscheinungen, studirt die Beschaffenheit des Bodens, der warmen Quellen und Bäder in den Pyrenäen, macht Bemerkungen über die Waldcultur und zeigt in scharfer Beobachtung exacten Forschergeist, der gelegentlich spottet über die mystisch thaumaturgischen Phantastereien eines Paracelsus.

Nach diesen Reisen — man weiß nicht, wie lange sie gedauert haben — ließ er sich zu Saintes an der Charente in der Saintonge als Glasmaler nieder. Er fand auch einstweilen hinlänglich Beschäftigung. Gelegentlich übte er auch die Kunst eines Landmessers, machte Aufnahmen von verschiedenen Besitzungen jener Gegenden als geschworener Landmesser und erhielt im Jahre 1544 von der Regierung den Auftrag, die Salzsümpfe an der Küste zu katastriren. Dies gab neue Reisen, neue Beobachtungen und geologische Untersuchungen, in Folge dessen er für die Stadt Hiers ein Project machte, sie mit trinkbarem Wasser zu versorgen, welches Project später unter Richelieu wirklich ausgeführt wurde. In Saintes verheiratete er sich auch, und bald sah er sich von immer wachsender Familie umgeben, für deren Unterhalt der Geometer und der Glasmaler gleich thätig sein mußte.

Es wird um das Jahr 1540 oder nach anderer Meinung zehn Jahre später gewesen sein, als ein an sich geringfügiger Umstand eine Wandlung in seinem Leben vorbereitete. Zufällig fiel ihm ein Gefäß von emallirtem Thon in die Hände von solcher Schönheit, daß es vollständig seine Sinne gefangen nahm, und er dachte sich, da doch nach der Glasmalerei nicht viel mehr Nachfrage sei, wenn er das Email fände, so könnte er ebenfalls so schöne Gefäße machen. „Von der Zeit an“, sagt er, „machte ich mich ohne Rücksicht darauf, daß ich gar keine Kenntniß in der Thonerde hatte, daran das Email zu suchen, etwa wie ein Mann, der im Finstern tappt.“

Es ist schwer zu sagen — und am Ende auch ziemlich gleichgiltig — woher das Gefäß stammte, welches diese Umwandlung in dem Maler und Geometer hervorrief. Die Einen glauben, es sei eine deutsche Arbeit von Hirschvogel gewesen, allein wahrscheinlich kam Palissy erst später nach Deutschland, und sodann suchte er die weiße Glasur, in der Meinung, daß die Färbung leicht sein werde, und die Nürnberger Arbeiten waren dunkelgrundig. Andere denken an ein Stück der Henri-deux-Gefäße, das er allerdings gesehen haben kann. Obwohl bei diesen Gefäßen die Glasur das wenigst Bemerkenswertheste

ist, so sind doch einige derselben in ähnlicher Art mit Thieren geschmückt, wie die frühesten Arbeiten Palissy's. Die weiße Glasur führt uns am ersten auf die italienische Mojolika, die ihm um so leichter zu Gesicht gekommen sein kann, als adelige Familien der Nachbarschaft, mit denen er nachweislich in Beziehung stand, Verbindungen mit dem Hofe von Ferrara hatten.

Dem sei wie ihm wolle, das Emailgefäß hatte seinen Geist in Zauber gebannt, und, wie von einer fixen Idee ergriffen, hat er für etwas anderes keinen Gedanken mehr, bis er gefunden hat, was er sucht. Welch ein Leben, welche Sorgen und Kümmernisse, fünfzehn Jahre lang! Er vernachlässigt sein Geschäft, er vergißt den Erwerb, er geräth in Schulden, er wankt einher, herabgekommen, verfallen, zerlumpt. Kommt er von seinen Oefen nach Hause, empfangen ihn die sorgenvollen Gesichter der Seinen, die Vorwürfe der Frau, das Geschrei der hungernden Kinder. Erscheint er auf der Straße, selber wankend vor Elend, zeigen die Frauen auf ihn: „Siehe da, Meister Bernard, der Frau und Kinder verhungern läßt, der falsches Geld macht!“ und die Straßenjugend ruft ihm nach: „Meister Bernard, der Narr.“ Er aber, der stoische Töpfer, erträgt das alles, Vorwürfe, Klagen, Verläumdungen, Armuth. Er denkt an sein Ziel, hat Glauben an Gott und Vertrauen zu sich.

Wie er selbst sagt, und wie aus seinem Thun hervorgeht, war er ohne alle Kenntnisse in der Kunst des Töpfers, kannte weder die Erden, noch die gebräuchliche Glasur, noch das Verfahren dabei. Er kauft eine Anzahl Töpfe, zerschlägt sie in Stücke, nummerirt diese genau, bestreicht sie mit seinen verschiedenen Präparaten und construirt sich einen Ofen. Aber er weiß nicht die Stärke und Dauer des Feuers, und einmal verbrennt es seine vermeintliche Glasur, ein andermal ist es zu schwach. Es kommt nicht zum Schmelzen. Er schiebt die Schuld auf die Materialien, vielleicht mit Unrecht. Unter diesen Versuchen gehen die Jahre hin. Da fängt er die Sache auf andere Weise an. Er kauft wiederum eine Anzahl Töpfe, bestreicht dreihundert bis vier-

hundert Stücke mit seiner Schmelzmasse und giebt sie den Töpfern mit ihren Gefäßen zum Brennen. So erspart er wenigstens das kostbare Feuer, aber das Feuer der Töpfer ist zu schwach. Alle Versuche, oft wiederholt, führen zu keinem Resultat.

Erschöpft an allem, greift er wieder zur Kunst des Geometers. In diese Zeit fällt der Auftrag der Regierung, die Salzsümpfe zu katastriren. Als die Arbeit vollendet und ein wenig Geld gewonnen war, kehrt er wieder zu seiner fixen Idee zurück, mit neuen Anstrengungen das Email zu suchen.

Er hat gelernt, daß das Feuer der Töpfer nicht stark genug ist; neue Thongefäße, zu hunderten zubereitet, übergiebt er nun wieder und wieder in die Oefen der Glasschmelzer. Er überwacht den Brand, Tage und Nächte lang. Endlich zu seiner unbeschreiblichen Freude sieht er einen Theil seiner Droguen geschmolzen, wenn auch in sehr unvollkommener Weise, und er hat wenigstens die Genugthuung, sich auf dem rechten Wege zu sehen. Das schwache Resultat stärkt seine Hoffnung. Zwei Jahre lang trägt er nun wiederum Scherben auf Scherben in die Glashütte, ohne irgend weiter zu kommen. Da versucht er, vollkommen entmuthigt, es noch einmal — es soll das letzte Mal sein — mit dreihundert Stücken, und siehe da! eines derselben erscheint geschmolzen, weiß, blank, bewundernswürdig.

Palissy scheint am Ziele zu sein. Aber was der Zufall sein kann, soll nun durch neue Versuche wissenschaftlich festgestellt werden, und statt der Stücke und Scherben sollen ganze Gefäße die Probe halten. Er muß sich wiederum selbst einen Ofen construiren, und da es an Geld fehlt, muß er selber die Backsteine und den Mörtel schaffen, das Wasser holen und den Maurer spielen; er muß auch die Gefäße machen, da er sie nicht mehr kaufen kann. Nach acht Monaten sind Ofen und Gefäße fertig, und er muß nun das Email präpariren aus den Substanzen, aus welchen ihm der weiße Schmelz im Glasofen gelungen war.

Endlich ist alles bereit; er giebt die Gefäße in den Ofen und wartet sechs Tage, sechs Nächte, immer neues Holz in die Feuerschlünde werfend. Das Email schmilzt nicht. Verzweifelnd glaubt er, die Glasur habe nicht genug schmelzbare Substanzen erhalten; er zerstört und zerpulvert neue, und überzieht andere Gefäße damit, für die er das letzte Geldstück dahin gegeben hat. Er wartet und wartet und sieht mit Schrecken, daß das Holz zu Ende ist. In Angst und Verzweiflung wirft er in den Ofen, was ihm in die Hände fällt. Ins Feuer wandern Pfosten und Gitter, die Bäume seines Gartens, Tische, Stühle, all sein Mobiliar. Die Nachbarn eilen herbei, in der Meinung, Palissy sei wahnsinnig geworden und zünde sein Haus an. Aber siehe da! das Email ist geschmolzen, das Geheimniß ist gefunden; der Narr hat sich in ein Genie verwandelt.

Das Problem, das Palissy suchte, ist nun zwar gelöst, aber es ist noch ein weiter Weg, um es für sich wirklich nutzbringend zu machen. Er rechnete auf vier bis sechs Monate, aber er verrechnete sich darin und sollte der Täuschungen noch manche erleben, bis er wirklich am Ziele war. In mancher trüben Stunde mußte er sich selber Muth zusprechen. „Was bist du so traurig," sagt er zu sich selbst, „da du doch gefunden hast, was du suchtest? Arbeite und du wirst deine Verächter beschämen!" Er setzt also seine Versuche fort, ungeachtet er nicht weiß, wovon seine Familie ernähren. Selber traurig, muß er der Familie und den Gläubigern ein heiteres, muthvolles Gesicht zeigen, um sie mit ihm zum Ausharren zu bewegen. Die kleinen, halb gelungenen Erfolge halfen ihm dazu. Zuweilen griff er nun wieder zur Kunst des Glasmalers, um die augenblickliche Noth zu verscheuchen.

Mit Anstrengung und Kosten mußte er einen neuen Ofen erbauen, aber der Ofen stand im Freien, der Sturm zertrümmerte seine Gefäße, der Regen verdarb sie, bevor sie in den Ofen kamen. Er mußte also ein Schirmdach darüber erbauen; auch das geschah mit eigener Hand. Er hatte nun wohl die weiße Glasur erfunden, aber um sie in verschiedenen Farben herzustellen, wie er sie bei der künstlerischen Art

seiner Gefäße bedurfte, mußte er Chemiker werden und sich auf neue Versuche einlassen. Da geschah es denn, daß er den Hitzegrad verfehlte, bevor er die Farben danach gestimmt hatte, daß das Feuer, zu stark für die eine Farbe, ihm diese verdarb, während eine andere noch nicht geschmolzen war. Zuweilen zersprang ihm auch im Brand der ganze Satz von Gefäßen zu Scherben, und um sie zu sichern, mußte er sich thönerne Kapseln erfinden, in welche er sie einschloß. Für die mißlungenen oder halbgelungenen Stücke fanden sich wohl Liebhaber, welche sie kaufen wollten; er aber zertrümmerte sie lieber, als durch solche Zeugnisse der Unvollkommenheit seinen Ruf von vorne herein zu verderben. Eine Zeit lang nahm er sich in einem Töpfer einen Gehilfen, um sich viele Arbeit zu ersparen und das Feuer besser zu überwachen. Aber er konnte ihn nicht lange zahlen, und der Wirth, der ihn speisen sollte, verweigerte den Credit, und so mußte er ihn wieder entlassen und mit seinen eigenen Kleidern entlohnen.

Endlich waren auch diese Schwierigkeiten überwunden. Nach fünfzehnjährigen Versuchen, Sorgen, Mühen und Leiden gingen seine Arbeiten rein und glänzend aus dem Feuer hervor, wie sein Charakter selbst in dem Kampfe, der oft ein Kampf der Verzweiflung war, sich geläutert und gestählt hatte. Es begann für Palissy eine Zeit des Glückes, da er nicht nur die Verläumder verstummen machte und mit seiner Kunst ausreichend verdiente, sondern sich auch hohe und mächtige Freunde und Gönner erwarb.

Nachdem Palissy die wissenschaftlichen und technischen Schwierigkeiten überwunden hatte, mußte er nun auch Künstler werden in seiner neuen Kunst, das heißt, er mußte seinen Arbeiten den Reiz der Form und der Farbe verleihen, er mußte sie durch die Gestaltung aus der Sphäre der Töpferwaare in die der Kunst erheben. Und es ist höchst bemerkenswerth, in welcher eigenthümlichen Weise dies geschah.

Während die Verzierung der italienischen Majoliken eine wesentlich malerische ist, während die Arabesken der Henri-deux-Gefäße aus incrustirtem Ornament bestehen und die Plastik nur zu Hilfe nehmen,

ist der Schmuck der Palissy-Arbeiten in erster Linie plastisch, und zwar so sehr, daß diese Gefäße um des plastischen Schmuckes willen in ihrer überwiegenden Mehrzahl zu gar nichts zu gebrauchen sind, sondern nur Schaugefäße für Wand und Kasten vorstellen. Die Ornamentationsweise Palissy's in dieser seiner ersten und originellsten Periode ist so eigenartig, daß wir gar kein Vorbild dafür finden, und ihr Schöpfer ebensowohl als der künstlerische wie der technische Urheber erscheint. Vielleicht daß irgend ein Henri-deux-Gefäß zur Idee den Anstoß gegeben hat, denn es finden sich wohl einige derselben gelegentlich wie



Fig. 34. Palissy-Schüssel (Figuline-rustique).

in zufälliger und bescheidener Weise mit jenen Naturnachbildungen verziert, aus denen Palissy seine ganze Ornamentation zusammensetzte. Das Hauptmotiv ist in der Bildung, in den Neigungen und naturwissenschaftlichen Studien Palissy's zu suchen, sowie in dem Mangel an anderen künstlerischen Vorbildern in jener entlegenen Gegend. Er war dadurch auf die Natur hingewiesen und seine langjährige Vertrautheit mit derselben zeigte ihm seinen Weg. (S. Fig. 34.)

Man nennt die Arbeiten Palissy's aus dieser seiner ersten Periode mit dem archäologisch-technischen Namen „Figulines rustiques", was

man eigentlich mit „ländliche“ oder „bäurische Töpferwaaren“ übersetzen müßte. Es soll aber das bedeuten, daß alle Elemente der Ornamentation der ländlichen Natur entlehnt sind. Diese Arbeiten Palissy's sind meistens Flachgefäße, wie ovale oder runde Schalen, seltner krugartige Hohlgefäße, gearbeitet aus einer gelblich=weißen Thonmasse von mittlerer Schwere. Die Rückseite ist meistens in Braun, Blau und Grau wolkig glasirt, etwa wie wenn der Maler seine Pinsel daran ausgewischt hätte. Die Vorderseite ist oft ähnlich grundirt, seltener ganz in Gelb überzogen; gewöhnlich aber stellt sie in ihrer Färbung den Grund und Boden dar, der die Gebilde der Natur zu tragen hat. Zuweilen ist es ein Fluß, der in der Hohlkehle der Schale umherläuft, oder ein Bach, der sich aus einer Felsenquelle ergießt, während die Mitte eine Art Insel bildet. Die ganze Fläche aber ist bedeckt und belebt von Pflanzen und Thieren. Im Wasser schwimmen Fische, Frösche und Krebse; der Boden ist mit verschiedenartigem Blattwerk und Gezweige bestreut, mit Schnecken und Muscheln überdeckt, und dazwischen schleicht, kriecht und windet sich das Gethier einher, Schlangen, Salamander, Eidechsen, Laubfrösche und Insekten verschiedener Art. Alles ist der Gegend entnommen, in welcher Palissy damals lebte; der Wald hat sein Laub hergegeben, die Wiese ihre Blumen und Pflanzen, Fluß und Sumpf ihr Gethier.

Alles dies ist nun im Hochrelief dargestellt und mit dem äußersten Bestreben, in der Naturnachahmung das Möglichste zu leisten, nicht bloß in Bezug auf die Farbe und die Form, sondern in Bezug auf das Leben selbst. Wie die Natter sich ringelt und lauert, wie sie in Wellenbewegung dahinschießt, wie sie aufgerollt wollüstig ruhend daliegt, wie die Eidechse mit gelenkiger, schlanker Biegung zwischen die Muscheln und Pflanzen hindurchschlüpft, wie der Krebs langsam und unbeholfen dem Wasser entsteigt, das ist alles der Natur selbst von einem Freund und Beobachter abgelauscht und also dargestellt. Offenbar — und wir haben auch den Beweis davon — ist auch alles nach der Natur selbst gemacht. Das Gethier ist nicht aus freier Hand in Thon modellirt, sondern der Künstler machte sich die Hohlformen über

den Originalen selber, denen er die natürlichste Lage gab, und preßte den plastischen Thon in die Formen. Da die Originale ihm jeder Zeit neu zu Gebote standen, so konnte er auch die abgebrauchten Formen stets erneuern, und daher kommt auch bei der Wiederholung derselben Gegenstände doch eine große Abwechslung der Motive. Es ist auch bemerkenswerth, mit welcher Wahrheit er die natürlichen Farben seiner Vorbilder zu treffen und zu erreichen verstand, da doch die Anzahl der Farben, über welche er, wie alle Faiencemaler seiner Zeit, verfügte, nur eine sehr geringe war.

In solcher bewundernswürdigen Geschicklichkeit, mit welcher die Natur wiedergegeben ist, liegt denn auch der Hauptreiz dieser rustiques figulines, wozu denn für unser Auge der schöne, reiche Schmelz, der tiefe, satte, harmonische Farbenton tritt, der die Totalwirkung sehr glücklich macht. Von der Form muß man gänzlich absehen. Der künstlerische Standpunkt ist also eigentlich kein sehr hoher, und es mußte die Neuheit, die Originalität, die Mode, die Liebhaberei, die Seltenheit hinzutreten, um ihrem Verfertiger den berühmten Namen zu machen und seine Werke, nachdem sie wieder in Vergessenheit gerathen und eine lange Zeit fast unbeachtet geblieben, heute aufs neue in hohe Schätzung zu bringen, eine Schätzung, wonach die bedeutenderen Stücke wieder mit mehreren Tausenden von Francs bezahlt werden.

Damals bei ihrem Entstehen, getragen durch die Neuheit und bald durch die Mode, bewundert um der Geschicklichkeit willen, zogen sie aller Augen auf sich, und jedes vornehme Haus wollte sein Buffet damit zieren. An Stelle der Verleumder und Verächter traten nun die Freunde und Bewunderer. Unter ihnen der mächtigste und der thätigste war der Connetable von Frankreich, Anne de Montmorency. Er baute dem Künstler ein Atelier, bewog die Leitung der Stadt Saintes durch die Abtretung eines Thurmes in der Stadtmauer dasselbe zu vergrößern, und gab dem Meister bedeutende Aufträge. Der Connetable ließ damals sein Schloß Ecouen neu und prächtig erbauen und berief Künstler aller Art dazu herbei. Palissy erhielt dabei den Auftrag, eine soge-

nannte Grotte einzurichten und auszuschmücken, d. h. einen isolirten, absonderlich geschmückten, nicht zum Wohnen eingerichteten Raum, zu dem die in Rom aufgegrabenen Bauten der Alten mit ihrer Groteskendecoration den Anstoß gegeben hatten. Solche Grotten waren seitdem Mode geworden. Palissy löste die Aufgabe entsprechend seiner Kunst; er machte eine Art Felsengrotte mit Moosen und Gewächsen, mit Eidechsen, Schlangen und anderem Gethier, das zwischen dem Gestein hervorkam. Alles, Felsen, Pflanzen und Gethier, war in Thon, glasirt und mit möglichster Nachahmung der Natur hergestellt.

Der berühmte Connetable sollte noch andere Gelegenheit haben unserem Künstler seine Gunst zu erweisen. Es war zu jener Zeit, als Palissy seine Erfindung (etwa um 1555) vollendet hatte und in der frischesten und glücklichsten Periode seines künstlerischen Schaffens stand, daß jene Gegend der Schauplatz der ersten Kämpfe zwischen Hugenotten und Katholiken wurde. Im Juni 1562 wurde die Stadt Saintes durch die Hugenotten eingenommen und im Oktober desselben Jahres durch die Katholiken zurückerobert, welche nun Vergeltung übten. Palissy selbst hatte sich längst dem Glauben der Hugenotten angeschlossen. Es traf nun auch ihn die Verfolgung, obwohl er sich still hielt und der Herzog von Montpensier, der Befehlshaber der Königlichen, sein Atelier zu einem freien Asyl erklärte. Er wurde vom Stadtrath gefangen genommen, jedoch auf Betreiben seiner Freunde nach Bordeaux gesendet, um dort vor Gericht gestellt zu werden. Zugleich wurde er vom Connetable der allmächtigen Königin Katharina empfohlen, welche ihm das Brevet als „königlicher Erfinder der rustiques figulines“ ertheilte, wodurch er jenem Gericht entzogen wurde. Als darauf zu Amboise im März 1563 der Friede mit den Hugenotten abgeschlossen wurde, konnte Palissy ruhig wieder nach Saintes an seine Arbeit zurückkehren.

Alsbald nach diesen Begebenheiten, noch ihm Jahre 1563, erschien im benachbarten La Rochelle das erste literarische Werk Palissy's. Es trägt nach der Weise der Zeit den etwas pedantischen und langen

Titel, nämlich: „Wahrhaftes Rezept, durch welches alle Bewohner Frankreichs ihre Schätze vervielfachen und vermehren können. Item, diejenigen, welche niemals von den Wissenschaften Kenntniß gehabt haben, werden ein Philosophie lernen können, die allen Bewohnern der Erde nothwendig ist. Item, in diesem Buche ist enthalten die Zeichnung eines Gartens, der ebenso vergnüglich und von nützlicher Erfindung ist, wie jemals einer gesehen worden. Item Zeichnung und Anordnung einer befestigten Stadt, der uneinnehmbarsten, davon ein Mensch hat jemals reden hören, verfaßt von Meister Bernard Palissy, Thonarbeiter und Erfinder der rustiques figulines des Königs und des Herrn Herzogs von Montmorency, Pair und Connetable von Frankreich, wohnhaft in der Stadt Saintes. La Rochelle, aus der Druckerei Barthélémy Berton. 1563."

Ungeachtet dieses schwerfälligen, sogar etwas marktschreierischen Titels ist das Buch voll neuer wissenschaftlicher Wahrheiten und voll reformatorischer Ideen auf dem ganzen Gebiete der angewandten Naturwissenschaften. In der ersten Abtheilung, die von der Landwirthschaft handelt, stellt der Verfasser den erst in unseren Tagen so bedeutungsvoll gewordenen Satz auf, daß man dem Boden an Bestandtheilen zurückgeben müsse, was man ihm durch den Anbau und die jährliche Frucht entziehe. Die zweite Abtheilung, welche die vegetabilischen Salze und den Ursprung der Quellen vorzugsweise zum Inhalt hat, zeigt Palissy als einen eben so tief eindringenden wie hellsehenden Beobachter der Natur, als Chemiker, Physiker, Geologen und Mineralogen. Aber Palissy ist der Natur gegenüber nicht bloß der kühne, exacte Forscher, er ist in ihrer Auffassung auch Poet und Landschafter. In seinem „Jardin délectable" zeichnet er, wie in Vorahnung der modernsten Auffassung, einen landschaftlichen Garten, einerseits voll Stimmung, indem er der Liebe zur Einsamkeit, dem Hange zur Melancholie Rechnung trägt, andererseits groß und reich an Ideen, gewissermaßen wie eine Vereinigung der Wunderwerke Gottes, geschaffen, um dem Menschen Liebe zur Natur und Bewunderung ihres Schöpfers einzuflößen.

Wenige Jahre darnach verließ Palissy jene Gegend, wo er so lange gelitten und geschaffen hatte. Im Jahre 1565 war es, daß Karl IX. mit seiner Mutter, der Königin Katharina von Medicis, eine Reise durch das südliche Frankreich machte. Bei dieser Gelegenheit wurde Palissy der Königin vorgestellt, die nun auch seine Arbeiten kennen lernen konnte. Die Königin war gerade damals mit dem Plane der Tuilerien beschäftigt, welche Philibert de l'Orme erbaute. Sie hatte sich dieses Schloß zum eigenen Wohnsitz bestimmt, während der König im Louvre residirte, und sie beabsichtigte eine kunstreiche Ausschmückung. Nach Paris zurückgekehrt, berief sie alsbald unsern Meister, um im Garten der Tuilerien eine Grotte in Terracotta zu schaffen, in ähnlicher Art wie diejenige, welche Palissy in Ecouen errichtet hatte. Palissy übersiedelte also nach Paris, entweder noch 1566 oder im Anfang 1567. Von seiner Grotte, die er ohne Zweifel vollendete, ist nichts mehr übrig geblieben, und wir wissen nicht, wie sie beschaffen war. Wir wissen aber, daß Palissy Werkstätte und Oefen im Hofe der Tuilerien hatte, woher er auch den Beinamen Maître Bernard des Tuileries erhielt.

Der Aufenthalt in Paris rief aber auch eine große Veränderung in dem künstlerischen Charakter seiner Werke hervor. Was er in Saintes von emaillirtem Thongeräth gemacht hat, scheint durchweg von dem naturalistischen Charakter der rustiques figulines gewesen zu sein. In Paris scheint es, wurde man satt dieser, wenn auch noch so geschickten, doch einförmigen Art; man wollte Abwechslung und zumal Menschendarstellung. Palissy selbst, nunmehr inmitten des großen Weltlebens stehend, hatte in Paris den Anblick und die Anregung der verschiedenartigsten Kunstwerke, der ihm in der Provinz versagt gewesen war. Er mußte also von selbst darauf verfallen, seiner künstlerischen Art eine Erweiterung zu geben. Anfangs fügte er seiner Fauna noch einige neue Spezies hinzu, wie sie ihm die Gegend von Paris gewährte, aber wie er selbst nicht mehr in dem gleichen unmittelbaren Verkehr mit der Natur blieb, so traten auch die naturalistischen Elemente bald

in seiner Ornamentation zurück und machten einerseits figürlichen Darstellungen, andererseits stilistischem Ornament Platz, welches besonders den Rand der Gefäße erfüllte. So entstanden die Werke seiner zweiten, der Pariser Epoche, welche zwar minder originell, aber wegen der Figuren doch im Ganzen mehr geschätzt sind.

Um hier völlig originell zu bleiben, fehlte Palissy die genügende künstlerische Ausbildung. Für plastische Figuren reichte seine Kraft nicht aus, und er mußte sich der Hand eines geschickten Modelleurs bedienen, so daß ihm oft nicht mehr als das technische Verdienst übrig blieb. Auch half er sich in anderer Weise, indem er Gemälde und Sculpturen von italienischen und französischen Künstlern benützte, und häufig in Metall getriebenes Geräth abformte und in farbig emaillirtem Thon darstellte. Daher tragen mehrere seiner geschätztesten Werke durchaus Metallcharakter. Leistete er nun hierin in Bezug auf Vollendung auch höchst Ausgezeichnetes, und gewannen seine Arbeiten an Schönheit der Form, an edlen Verhältnissen, an Reinheit des Ornaments, an Reiz des Details, so erscheinen sie doch immer nur wie Uebertragungen, wie Copien höherer Art. Davon abgesehen und rein künstlerisch betrachtet, sind jedoch die besseren Arbeiten dieser zweiten Periode höchst anerkennenswerthe Leistungen und gehören mit zu dem Schönsten, was die französische Renaissance geschaffen hat. Viele Arbeiten dagegen, wie es überhaupt in der ganzen Art lag, überschreiten die Grenzen, die ihr gegeben sind; wie die Majoliken zu Gemälden sich zu erheben trachten, so hören die Werke Palissy's auf Gefäße und Geräthe zu sein und werden Reliefs, colorirte Arbeiten der Sculptur. Im Wesentlichen ist das schon mit jenen Schüsseln der Fall, welche in einem ziemlich hohen Relief allegorische, mythologische oder historische Gegenstände darstellen, wie die Schalen mit der Diana, mit der Kallisto, mit der Sündflut, mit Magdalena in der Wüste. Ein Schritt weiter führt dahin die Gefäßform völlig aufzugeben und an die Stelle des Randes den profilirten Rahmen zu setzen, wie bei verschiedenen Portraitreliefs, oder auch völlig freie Figuren zu bilden, davon einige Statuetten, wie z. B.

die Amme mit dem Kinde, der Orgelspieler und andere, allbekannt geworden sind.

Es ist aber sehr die Frage, ob Palissy selbst noch diesen Schritt zu freien Figuren gemacht hat, und ob er nicht auf Rechnung seiner Nachfolger und Imitatoren zu setzen ist. Einige Porträts, wie z. B. das Heinrichs IV. und die Darstellung der Familie dieses Königs, können erst nach dem Tode Palissy's entstanden sein und jene genannten Statuetten sind mit ziemlicher Sicherheit einer Fabrik zuzuschreiben, welche im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu Avon bei Fontainebleau bestand. Der Ruf, den die Arbeiten Palissy's erlangten, ihr Erfolg in der vornehmen Welt, mußte alsbald Concurrenten und Imitatoren hervorrufen, die um so gefährlicher wurden, als die Originalformen, mit denen die Söhne und Nachfolger des ersten Erfinders fortarbeiteten, sich abnützten und nur stumpfe Exemplare lieferten. Es sind darum die Originale, welche noch aus der Hand und dem Atelier Palissy's selbst stammen, sehr schwer von den Nachbildungen und Nachahmungen zu unterscheiden, zumal die Archäologen selbst über die Kennzeichen der Echtheit nicht einig sind. In manchen Fällen kann nur der Charakter der späteren Zeit im Ornament und Costüm entscheiden, denn die Nachahmungen selbst setzen sich noch fort bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein.

Palissy selbst, scheint es, blieb bis an sein Ende mit seinen Söhnen der Emailfabrication getreu, obwohl die letzten Jahrzehnte seines Lebens den sonst so stillen Beobachter und einsamen Forscher vielmehr als den Mann der Wissenschaft und der Oeffentlichkeit erscheinen lassen. Er hatte schon einmal als Hugenot für seinen Glauben gelitten und er blieb ihm treu, trotz seiner Stellung zu Katharina von Medicis. Wahrscheinlich aber verdankt er es doch diesem Verhältniß zur kunstliebenden Königin, daß er im Jahre 1572 in dem Blutbade der Bartholomäusnacht dem Tode entging. Doch verließ er danach Paris auf einige Zeit und begab sich zum zweiten Male auf Reisen, die ihn halb als Abenteurer, halb als Mann der Wissenschaft nach

Lothringen, nach Flandern, in die Ardennen, an den Rhein bis tief nach Deutschland hineinführten.

Nach Paris zurückgekehrt, zögerte er nicht seine Thätigkeit wieder aufzunehmen und noch einmal, diesmal aber als Gelehrter, die Augen der Welt auf sich zu ziehen. Fast schon ein Siebzigjähriger und Autodidact in der Wissenschaft, wagte er es doch in einer Reihe von zwölf Vorträgen, die er öffentlich hielt, die ganze zunftmäßige Gelehrsamkeit herauszufordern. In diesen Vorträgen, welche er im Jahre 1580 in Druck herausgab, veröffentlichte er die Resultate eines ganzen Lebens, einer langen Folge ununterbrochener Beobachtungen und Erfahrungen auf dem Gebiete der Naturwissenschaften, Resultate, die mit den bisherigen Meinungen fast durchweg in Widerspruch standen. Aber die Wahrheit machte es, daß die Freunde und Schüler, die er gewann, zahlreicher und bedeutender waren als die Gegner. Der Erfolg dieser Vorträge war ein sehr bedeutender, sie sichern ihm auf immer den Ruf eines der Bahnbrecher auf dem Gebiete der Naturwissenschaften.

Aber Haß und Feindschaft ruhten darum nicht, und die Religion war ein willkommenes und sicheres Mittel, dieses Gefühl zu befriedigen. Im Jahre 1588, zur Zeit als die Guisen den schwachen Heinrich III. beherrschten, wurde Palissy als Hugenot ins Gefängniß geworfen. Die anekdotische Geschichte erzählt, daß König Heinrich ihn im Gefängniß besucht und ihm die Freiheit angeboten habe, wenn er seinen Glauben abschwören wolle. Aber der standhafte Greis, der ein ganzes Leben im Kampfe für die Ideen verbracht hatte, wollte lieber dem angedrohten Feuertode ins Antlitz sehen, als seiner Ueberzeugung untreu werden. So blieb er im Gefängniß, bis ihn endlich, den Achtzigjährigen, nach zweijähriger Haft im Jahre 1590 der Tod von den Mißhandlungen des Kerkermeisters, von den Verfolgungen seiner Feinde, von den Gebrechen des Alters und von einem wechselvollen, bald elenden, bald siegreichen und sicherlich nicht erfolglosen Dasein erlöste.

Die Welt hatte Palissy, den Menschen, selbst den Gelehrten bald vergessen, und seine Kunstwerke vermochten kaum seinen Namen unter

wenigen Liebhabern der schönen Künste zu erhalten; sie fielen durch zwei Jahrhunderte der Vernachlässigung anheim. Heute aber ist die Gelehrtenwelt den Verdiensten des kühnen Naturforschers, der durch den mystischen Nebel einer falschen, verzerrten Wissenschaft hindurch mit klarem Blick in die wahrhaftigen Gesetze der Natur eindrang, gerecht geworden; heute sind es die Kunstfreunde aller Orten, die wie ehedem eifersüchtig um den Besitz seiner Kunstarbeiten streiten; und zu ihnen hat sich die modernste Kunstübung gesellt, welche mit Hilfe dieser fast verschollenen Werke einen gesunkenen Industriezweig gehoben und zu großartiger, blühender Entfaltung gebracht hat. So ist dem Geiste sein Recht widerfahren, und jener arme Glasmaler und Töpfer, den die Mitlebenden für einen verrückten Phantasten hielten, er hat sich den Genies zugesellt, welche die Welt bewegen.

VII.

Die nationale Hausindustrie.

1. Die künstlerische Bedeutung.

Es ist eine verlassene Kunst, von der die Rede sein soll. Während die Volkstrachten in aller Welt Beachtung finden, hie und da auch schon gelegentlich von wissenschaftlicher Erörterung gestreift worden sind, hat dasjenige, was ihnen als Volkskunst zur Seite steht, was an Geräth und Geschirr ihres Gleichen ist, bis in die jüngste Zeit sich der Aufmerksamkeit entzogen gehabt. Erst die letzten Weltausstellungen haben es an das Licht gezogen und die Blicke darauf gelenkt.

Wie diese Volkskunst verkannt und unbeachtet geblieben, so hat ihr auch der Name gefehlt. Der Ausdruck „nationale Hausindustrie" ist ein neuer; wir gebrauchen ihn in Ermangelung eines besseren. Wir geben zu, daß er Mißverständniß und Bedenken nicht ausschließt und wollen darum einige Worte zu klärender Bestimmung vorausschicken.

Wir begreifen unter der „nationalen Hausindustrie" alle diejenigen Gegenstände, welche im Volke oder aus dem Volke für den Gebrauch des Volkes eigenthümlich geschaffen werden. Verwandt den Volkstrachten, schließen sie diese, soweit sie Künstlerisches haben, in sich. Es sind also Geräthe oder Verzierungsweisen, welche von Alters oder von gewissen Zeiten her — die Zeit ihres Ursprungs möge einstweilen unberührt bleiben — bestimmten Völkerschaften, bestimmten Provinzen, Gegenden, Ortschaften, Dörfern eigenthümlich sind und so gut wie die Volkstrachten zum Unterscheidungszeichen dienen oder dienen könnten. Wir fassen also die Bezeichnung „national" nur im Sinne des Volks-

thümlichen, des volksthümlich Originellen und stellen damit nicht die großen Nationen, nicht die modernen Culturstaaten gegen einander, nicht die Industrien von Frankreich und England, obwohl auch diese selbst in ihren neuesten, von der Mode beherrschten Kunstformen unterscheidende Eigenthümlichkeiten haben. Ebenso wenig denken wir dabei an die landesübliche politische Bedeutung des Wortes, die man in Oesterreich damit zu verbinden pflegt. Es ist wohl erlaubt, das Wort auch in einem anderen und allgemeineren Sinne zu fassen, es zu gebrauchen, auch ohne an die „historisch-politischen Individualitäten" erinnern zu wollen, zumal ja die Grenzen der in Rede stehenden nationalen Arbeiten und dieser Nationen und Nationalitäten auch in Oesterreich sich keineswegs decken, wenn auch mit Vergnügen gerade ihr Reichthum an diesen Gegenständen zugegeben werden kann. Die „nationale Hausindustrie", wie sie hier verstanden wird, kann von der Nationalität in diesem Sinne völlig unabhängig sein und ist es eigentlich auch; was sie unterscheidet, das ist der Gegensatz gegen die Mode, das ist das Bleibende im Gegensatz zum Wechsel, zum ewig Neuen, das ist das Eigenthümliche der unteren Klassen, insbesondere des Landvolks, und zwar jener Gegenden, in welche die moderne Civilisation und mit ihr die Mode wenig oder gar nicht gedrungen sind.

Wir bezeichnen diese Kunst oder diese Industrie — denn sie ist beides — zugleich als Hausindustrie und wollen damit einen andern Gegensatz gegen die Culturindustrie andeuten. Diese ist Fabrik oder Gewerbe, welches letztere, wie bekannt, reißend in den Charakter der Großindustrie übergeht. Die nationale Industrie ist seßhaft am Orte und im Hause; ihre Gegenstände werden dort verfertigt, wo sie getragen oder gebraucht werden, und zum großen Theil von den Leuten selbst, die sie tragen oder gebrauchen. Letzteres ist zum Beispiel in der schwedischen Provinz Dalekarlien der Fall, wo ein jeder mit eigenen Händen verfertigt, was er für sich und die Familie gebraucht, so daß man sagen kann, es giebt soviel Schuster, Schneider, Schmiede und Weber in einer Ortschaft, als es eben Einwohner giebt. Anderswo,

wie in Slavonien, hat jedes Dorf seinen Silberschmied, der den Schönen des Ortes ihren Schmuck verfertigt, während diese selbst sich ihre Kleiderstoffe weben und sticken.

Nun giebt es allerdings auch eine Hausindustrie, zumal in Gebirgen, die bestimmten Gegenden eigen ist, wie z. B. die Schwarzwälder Uhrenindustrie, die Berchtesgadener Schnitzwaaren, die Spielwaarenfabrication vieler Orte und manches andere. Diese schließen wir aus, denn sie ist in ihren Formen nicht national noch eigenthümlich; sie arbeitet wohl im Hause, aber nicht für das Haus, sondern für den Markt, für die Welt, sie ist eine auf das Dorf verlegte und in die Häuser zerlegte Fabrik und arbeitet zumeist auf Rechnung des großen Bestellers. Das sind prinzipielle Unterschiede von derjenigen Industrie, die wir im Auge haben.

Andrerseits kann es sein, daß die in Rede stehenden Gegenstände alle Merkzeichen der nationalen Industrie haben, die alten originellen Formen, alte und eigenthümliche Technik und ausschließlich volksmäßigen Gebrauch, im Gegensatz zur Mode; nur werden sie nicht mehr im Dorf verfertigt, sondern gewerbsmäßig in den Städten, wo sie in den Kaufläden für das Landvolk, oder wer sie sonst trägt und braucht, zu finden sind. Dies ist z. B. mit dem höchst eigenthümlichen Schmuck der holländischen Frauen der Fall, den man unter andern in Utrecht in zahlreichen Goldschmiedläden sieht, während man nirgends in schwedischen Städten ein Product der nationalen Hausindustrie käuflich im Laden findet; derjenige, welcher desgleichen zu erwerben wünscht, muß in die Dörfer, in die Ortschaften und in die Häuser gehen oder die Gegenstände denjenigen, denen er etwa begegnet, vom Leibe kaufen. Solche Gegenstände wie der holländische Schmuck, auch wenn sie gewerbsmäßig verfertigt werden, schließen wir um der inneren künstlerischen Zusammengehörigkeit willen in die nationale Hausindustrie mit ein.

Denn sagen wir das gleich von vorne herein, der Gesichtspunkt, aus welchem wir diesen Gegenstand besprechen, ist der künstlerische, und

zwar, was im Anfange auffallend erscheinen mag, ein ganz modern künstlerischer. Es wird sich gleich zeigen, wie das gemeint ist.

Das Interesse, das sich an diese Gegenstände knüpft, ist allerdings ein mehrseitiges. Zu Paris auf der Ausstellung von 1867, wo sie, man kann sagen zum ersten Male, die allgemeine Aufmerksamkeit aller Freunde der Kunst und des Alterthums erregten, war es eigentlich der ethnographische Gesichtspunkt, welcher die Ursache ihrer Sendung, das Motiv ihrer Ausstellung gewesen war. Diejenigen, welche sie herbeigerufen, und diejenigen, welche sie geschickt hatten, dachten dabei wohl wenig, daß das Hauptinteresse, welches sie erwecken würden, ein rein künstlerisches wäre, und daß sie einmal für die moderne Kunstindustrie von Bedeutung werden könnten. Daher war alles, was nur der Kleidung und dem Schmucke angehörte, auch eben als Costüm ausgestellt, als Bekleidung und Zierde lebensgroßer Figuren, welche auch anthropologisch nationale Treue anstrebten. Schweden war hierin am weitesten gegangen, indem z. B. die Hände seiner Costümfiguren über lebenden Originalen abgeformt waren. Auch den übrigen Gegenständen, vorzugsweise den Thonwaaren, sah man an, daß es bei der Auswahl mehr um Eigenthümlichkeit und Absonderlichkeit, denn um allgemeine Schönheit zu thun gewesen, während ganze Zweige, wie z. B. Möbel, deren es doch auch in manchen Gegenden noch Eigenthümliches in Form und Ornament giebt, ausgeblieben waren.

Trotz dieses, man kann gewiß nicht sagen verkehrten, aber doch einseitigen Gesichtspunktes der Auswahl waren es doch ganz vorzugsweise eben die künstlerischen Eigenschaften, durch welche diese Gegenstände die Aufmerksamkeit auf sich zogen, und es waren die Kunstfreunde aller Länder, die, den eigentlichen Industriellen vorahnend, ihren Werth und ihre Bedeutung erkannten. Und zwar geschah dies in mehrfacher Weise.

Einmal erkannte man die Bedeutung aus dem geschichtlichen Gesichtspunkte. Man fand unerwartet bei Geräthen, welche in ihrem

Aeußern oft die Zeichen einer rohen Fabrication trugen, welche, abseits der modernen Cultur, bei ungebildeten Völkerschaften auf den Dörfern für den bäuerlichen Hausgebrauch entstanden waren, man fand bei ihnen Formen, die an die edlen Formen einer plastischen Kunstperiode erinnern und offenbar davon ihren Ursprung genommen haben müssen Sie haben sich eben im Volksgebrauch, an den die Mode nicht wieder herangetreten ist, erhalten, während jene Cultur und jener Kunststil, dem sie ihren Ursprung verdanken, seit zweitausend Jahren ins Grab gesunken ist. Dies gilt z. B. von Thongefäßen der unteren Donauländer, entstanden auf Stätten, die einst als römische Provinzen von griechisch-römischer Cultur civilisirt worden waren, dann aber nach dem Untergange der griechisch-römischen Welt in die Nacht der Barbarei wieder zurückgesunken sind. Diese Gefäße tragen zum Theil noch einen schwarzen Ueberzug, der nicht Emailglasur ist, wohl aber Verwandtschaft zeigt mit dem eigenthümlichen, immer noch geheimnißvollen schwarzen Firniß der griechischen Thongefäße. Andere Thongefäße, wie zahlreiche Bauerngefäße in verschiedenen Gegenden Italiens, setzen, in roher Art natürlich, aber mit unverkennbaren Reminiscenzen ihres edlen Ursprunges, die einst so hochberühmte Majolikenfabrication der Renaissanceperiode fort, die theils wegen des Verfalls der Kunst überhaupt, theils wegen der Vorliebe für das orientalische Porcellan und die weiße Glasur, schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Verschlechterung gerieth und im Laufe des siebzehnten trotz nicht unglücklicher Erneuerungsversuche gänzlich unterging. In diesen italienischen Gefäßen leben sie als Bauernmajolika fort, gerade wie die heutigen Volkstrachten einstige Modeformen der vornehmen Welt fortführen, die bei ihnen erstarrt und mitunter zur Carricatur verwandelt sind. Aehnlich findet man in Portugal und Spanien, mehr noch in jenen Gegenden an der Süd- und Ostseite des mittelländischen Meeres, welche muhammedanisch geblieben sind, Thongefäße verschiedener Art, welche, wie verbauert sie auch sein mögen, doch Ueberbleibsel sind aus den glänzenden Perioden sarazenischer Cultur in den Zeiten des Mittelalters, Thongefäße, die uns

nicht bloß durch diese historischen Erinnerungen, sondern auch durch die Originalität und Mannigfaltigkeit der Formen, sowie durch die Schönheit und Ursprünglichkeit des Ornaments überraschen.

Das historische Kunstelement tritt aber nicht allein an den Arbeiten in gebranntem Thon zur Erscheinung, und ebenso wenig bloß in den Formen. Greifen wir ein anderes Genre der nationalen Industrie heraus, den Schmuck, da bemerken wir, daß der gesammte Volksschmuck, welcher dieser Industrie angehört, unter anderem eine eigenthümliche Technik und mit derselben eine eigenthümliche Verzierungsweise besitzt, die für die Goldschmiedekunst der europäischen Civilisation wirklich historisch geworden, d. h. der Geschichte anheimgefallen ist, denn bis vor wenigen Jahren, bis zu der Zeit ihrer Wiedererneuerung, war sie derselben gänzlich fremd geblieben. Das ist das Filigran. Das Filigran war ehedem im Alterthum die feinste und reizendste Eigenthümlichkeit des antiken Schmucks und wurde bis zu einer Feinheit und mit einer Freiheit getrieben, die heute noch das Kennerauge in Erstaunen versetzt und mit Bewunderung erfüllt. Das Filigran wurde dann im Mittelalter in der kirchlichen wie in der civilen Kunst zwar minder fein in mehr kräftiger Art, aber mit großer Vorliebe und auch so mit großer Schönheit gearbeitet. Noch die Goldschmiedekunst der Renaissance übte es, wenn auch in minder häufiger Anwendung, und Benvenuto Cellini schrieb von seiner Verfertigungsweise in seinem Tractat. Und heute? Bis vor wenigen Jahren war es, wie gesagt, der modernen Goldschmiedekunst so gut wie unbekannt, während es die nationale Kunstindustrie aller Orten kennt. Man findet es nicht bloß wie die gräcisirenden Gefäße auf dem Boden, wo einst griechisch-römische Cultur geblüht hat; man findet es hoch im Norden in den scandinavischen Ländern, auf den dänischen und friesischen Inseln und in Holland, man findet es in Italien, wo in Genua der Volksgebrauch eine lebhaftere Fabrication im Gang gehalten hat, die oftmals ein und das andere Stück, auch in modernisirter Gestalt, in die moderne Welt hineinbrachte; man findet es in den unteren Donauländern, in

den griechischen und türkischen Gebirgen, in Klein-Asien, den Nil hoch hinauf bis zum Sudan, von Indien, China und Japan, diesen so überaus hochstehenden Ländern der Kunstindustrie, gar nicht zu reden. Und man muß nicht glauben, daß die Filigranarbeiten aller dieser Völkerschaften einen rohen Charakter tragen. Allerdings gleichen sie nicht der griechischen Feinheit, nichtsdestoweniger wird die Technik mit solcher Vollendung geübt, daß, als der Goldschmied Castellani in Rom das Filigran der modernen Goldschmiedekunst wieder erobern wollte und er verzweifelte, jemals es der griechischen Freiheit und Feinheit gleich zu thun, er sich die Arbeiter für den Volksschmuck aus dem entlegensten Gebirge holte. Und diese waren es, welche die Lehrer seines Ateliers wurden, das heute ohne Frage von aller Welt die schönsten Arbeiten dieser Art liefert.

Fast mehr noch zeigt sich das kunsthistorische Element bei den Geweben und Stickereien, wo, wie bei den Thonarbeiten die Form, bei dem Schmuck die Technik, so vorzugsweise das Ornament in Frage tritt. Nehmen wir beispielsweise Stickereien, Gewebe und Häkel- oder spitzenartige Arbeiten, wie sie im höchsten Norden bei den Finnen und Lappen in Uebung sind. Auf diesen Gürteln, Hemden, Hauben, Besatzstücken, wie sie die Mädchen zu gemeinsamer Unterhaltung arbeiten, finden sich Ornamente so einfach angemessen, so uralt ursprünglich, daß man glaubt, sie entstammten dem Innern Asiens, der Wiege des Menschengeschlechtes, und die ersten Auswanderer vom Hindukusch hätten sie mitgebracht. Es sind auf der Technik beruhende geometrische Combinationen, oft sehr reicher und effectvoller Art, denen man in der Geschichte des Ornaments immer wieder begegnet, auf den ältesten antiken Thongefäßen, auf den Gefäßen und dem Bronzeschmuck der Gräber des frühen Mittelalters, in der mittelalterlich-sarazenischen Kunst, z. B. auf den Perl- und Goldstickereien wie auf den emaillirten Goldplättchen, welche die in der arabischen Fabrik des Hotel Tiraz zu Palermo gefertigten deutschen Kaisergewänder schmücken, — nur nicht in der Kunst der neueren europäischen Cultur.

Gehen wir vom Norden zum Süden und rufen wir uns die Teppiche und Decken der südlichen Donauländer, Slavoniens und der Walachei, dann jenseits des mittelländischen Meeres, in Syrien, dann die der afrikanischen Küsten, wie sie von den Ausstellungen her bekannt sind, in das Gedächtniß zurück! Diese Gegenden haben sehr verschiedene Bewohner heutigen Tages, theils, um einen Gegensatz anzudeuten, arabisch-sarazenischer, theils slavischer Abkunft. Und dennoch hat diese Art der Teppiche, die in Slavonien von den Bäuerinnen oder den Bauern selber für das eigene Haus gewebt werden, z. B. mit jenen Syriens auffallend Aehnliches und Verwandtes. Es ist eine eigenthümliche geometrische Ornamentation, abweichend von den sonstigen Mustern und reich in der Färbung, greller in den Donauländern, wo Grün, Roth, Gelb und Weiß in ungebrochenen Tönen vorherrschen, milder, harmonischer auf dem Boden der sarazenischen Welt, wo das Blau kühlend hinzutritt und die Farben, ohne an Werth und Stärke zu verlieren, gebrochen werden. Das Gemeinsame weiset auf viel ältere Zeiten zurück, als etwa auf die des Mittelalters, wo man wohl auf sarazenischen Seidenstoffen spanischen Ursprungs eine ähnliche Ornamentationsweise findet.

Es erscheint nicht nöthig den historischen Gesichtspunkt weiter zu documentiren, wir werden ohnehin im Einzelnen später darauf gelegentlich zurückzukommen haben. Neben dem geschichtlichen Interesse war es aber zugleich auch die Schönheit, welche den Kunstfreund fesselte. Es erscheint das auffallend, denn es sind ja durchweg Bauernkünstler oder Bäuerinnen, aus deren Händen selber diese Arbeiten hervorgegangen sind, oder es sind die Männer, die Frauen und Mädchen von Völkerschaften, die man sich — und in gewisser Beziehung mit vollem Recht — als Barbaren, als von der Cultur gänzlich unberührt denkt, deren Hände diese Thonwaaren,' diesen Silberschmuck angefertigt, diese Decken und Kleiderstoffe gewoben, diese Gürtel und Borten gearbeitet und gestickt haben. Woher soll ihnen der Schönheitssinn kommen, diese

Blume der feinsten Cultur? eine Blume, die freilich auch die Cultur durch Verbildung wieder zerstören kann.

In Wahrheit tragen auch viele dieser Gegenstände in ihrem Aeußern den Charakter einer rohen, nur für bäuerischen Gebrauch bestimmten Arbeit. Es gilt das zum Theil von den Schmuckarbeiten in Silber, die sehr ungleich in Werth und Arbeit sind, besonders aber der Natur der Sache nach von den Thonwaaren, obwohl es auch unter ihnen Gefäße giebt, wie z. B. unter den ägyptischen aus rothem und schwarzem Thon, die an Feinheit und Zierlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Aber trotz der rauhen Außenfläche ist gerade bei den Thongefäßen uralte Schönheit erhalten geblieben, und man findet keineswegs selten Formen, die sich der unmittelbarsten Nachahmung empfehlen, die wie altgriechische durch ihre elegante Haltung frappiren. Aber es ist nicht allein die Form, es ist ebenso auch das farbige und ornamentale Aeußere, welches Anspruch auf Schönheit erhebt. In dieser Beziehung seien von vielen Beispielen nur eine Art grün glasirter, mit Gold verzierter türkischer Krüge und Gefäße erwähnt, die jeder künstlerisch decorirten Wohnung zum Schmucke dienen könnten, freilich nicht derjenigen, die im modernen Tapeziergeschmack her- und hingerichtet ist, und sodann die weißglasirten, mit Blau verzierten Schalen, Teller und Schüsseln, wie sie in Marokko und den maurischen Nachbarstaaten der Nordküste Afrikas zu Hause sind, Arbeiten, die im Effect, wie in der Anordnung und Zeichnung der verschlungenen Ornamente nicht selten mustergiltig sind.

In Bezug auf die Farbe tritt das Element der Schönheit fast mehr noch bei den verschiedenartigen Geweben und Stickereien hervor. Man sagt gewöhnlich, es sei der Süden, die heißere Sonne, welche die Farbeneffecte der vibrirenden Lüfte hervorrufe und darum den Sinn des Südländers mit der Freude an heiterer Farbenpracht begabe. Aber es ist kaum anders im höchsten Norden unter der blassen Sonne, dem grauen Himmel und in der endlosen Nacht. Die Stickereien der Lappländerinnen überraschen oft nicht minder durch ihren farbigen Cha-

rakter wie durch die bereits erwähnten uralten originalen Muster. Die ganzen Volkstrachten des Nordens glänzen von heller Farbenpracht, selbst die melancholisch einsame, harte Natur des Dalekarlen, sein verschlossener, schweigsamer Charakter sind kein Hinderniß, daß Männer und Frauen sich mit bunten Farben schmücken. Die breitgestreiften, bunten schürzenartigen Einsätze ihrer Kleider gleichen aufs Haar den gestreiften Kopftüchern der Römerinnen und geben ihnen nichts nach weder an schöner noch an effectvoller Zusammenstellung. Es ist das aller Orten gleich; der einfache, naive Sinn, der von der modernen Cultur unberührt geblieben ist, hat sich ein Gefühl bewahren können, das früher in besseren Kunstzeiten allgemein war. Es ist nicht die Schuld der Civilisation, daß wir dieses Gefühl auf der Höhe der modernen Bildung verloren zu haben scheinen; es ist die Schuld der verfallenden, ins Barocke sich verirrenden und dann in volle Nüchternheit versinkenden Kunst auf ihrem modernen Gange, allerdings in Verbindung mit der Entwicklung der modernen Cultur.

Wenn so dem historischen Interesse sich die Schönheit der Formen, die Schönheit der Ornamente und des Colorits hinzugesellte, so konnte es nicht ausbleiben, daß auch noch in einer dritten Beziehung die Aufmerksamkeit auf diese nationale Industrie hingelenkt wurde.

Der Gang des modernen Geschmacks in den letzten Jahrzehnten, die Reformbestrebungen, die sich überall auf dem Gebiete der Kunstindustrie geregt haben, sind die Ursache gewesen, daß man, nachdem die verlebten Formen und Ornamente des Rococo Schiffbruch gelitten, nachdem der Naturalismus seinen ehemals ungetheilten Beifall größtentheils verloren, nach neuen und besseren Motiven sucht. Man hat die Kunststile der Vergangenheit allgemach durchgeplündert und ist einigermaßen gesättigt von der ewigen Imitation und Wiederholung bekannter Formen und Ornamente, von denen wenige es haben zu wirklichem Leben bringen können. Hier sprudelt nun eine neue unbekannte Quelle, die höchstens der Läuterung bedarf. Eine reiche Fülle origineller Formen, alle bereits durch den praktischen Gebrauch seit Jahrhunderten

bewährt, steht zu Gebote, desgleichen eine Fundgrube von Ornamenten, die ebenso eigenthümlich wie sachgemäß und der Erweiterung und Ausbildung fähig sind. Was der Zeitgeschmack braucht, das Neue in Verbindung mit dem Schönen, Richtigen und Vernünftigen, das eben ist hier vorhanden und harrt der Erweckung, der Veredlung und der Aufnahme in die moderne Kunst.

Daß diese Aufnahme möglich ist, ja daß sie sicherlich geschehen wird, wenn die Dinge in regelmäßiger Entwicklung gehen, dafür liegen die Andeutungen schon vor. Schon mehr als einmal in jüngster Zeit wurde die nationale Industrie für die moderne Kunst zu Hilfe gerufen und hat ihr Hilfe gebracht. Es sei an das bereits eben mitgetheilte Factum erinnert, daß der römische Goldschmied Castellani zur Wiedererweckung des antiken Filigrans sich die Arbeiter des nationalen Schmucks aus dem unbekannten kleinen Gebirgsorte geholt hat. Derselbe Castellani legte auch eine Sammlung des italienischen Volksschmucks an, die auf der Pariser Ausstellung von 1867 große Aufmerksamkeit erregte und jetzt Eigenthum des South-Kensington-Museums ist. Zahlreiche Motive, die nicht ohne classische Reminiscenzen sind, wurden davon bereits für die moderne Kunst wieder verwendet. Aehnlich ist es mit dem norwegischen Filigranschmuck, welcher, bis in die jüngste Zeit nur Bauernschmuck, bereits fast fabriksmäßig von der Industrie für moderne Zwecke ausgebeutet wird und, veredelt und verfeinert, Arbeiten mitunter von klassischer Schönheit liefert. Auch die Weberei ist bereits zur Volksindustrie um Motive gegangen. Ein Beispiel giebt eine Damenmode der letzten Jahre, die quergestreiften farbigen Bänder und Schürzen, die den römischen Bändern der Volkstracht entlehnt sind; alle französischen Nachbildungen erreichten aber an Farbenschönheit durchaus nicht ihre Originale, wie man sie zu Rom in verschiedenen Läden kaufen kann. Desgleichen ist das schönste Stück der spanischen Volkstracht, der farbige Mantas, welcher dem Manne als Mantel dient, mehrfach für die moderne Kunstindustrie benützt worden. Er hat mit seinen gestreiften und in den Streifen klein carrirten Mustern das

Motiv eines modernen Möbel- und Vorhangstoffes abgegeben, der längere Zeit der einzige war von solidem Geschmack. Ganz in neuerer Zeit hat der Mantas wieder in anderer Weise zu wundervollen Decken Veranlassung gegeben. Im Hydepark zu London sah man vor drei oder vier Jahren fast keine Equipage, in welcher die Kniee der Damen nicht von einer Decke geschützt sind, die in dem Mantas ihr directes Vorbild hat.

Das sind einzelne Beispiele, aber sie zeigen als Anfänge den Weg und lehren die Bedeutung der nationalen Industrie auch demjenigen, der sie nicht mit kunstgebildetem Auge zu erkennen vermag.

---

2. Uebersicht nach den verschiedenen Ländern in Europa.

Gegenständlich betrachtet, könnte man die Arbeiten der nationalen Hausindustrie in vier große Gruppen zerlegen. Von ihnen dürften, wie schon aus den im Vorausgehenden angewendeten Beispielen hervorgeht, die Thongefäße und die Gewebe, letztere mit Anschluß der Strickereien und aller spitzenartigen Arbeiten, die bedeutendsten sein, zumal in Bezug auf ihre Verwerthung für die moderne Kunstindustrie. Ihnen folgen dann als dritte Gruppe die Schmuckarbeiten in edlen Metallen. Eine vierte Gruppe würde das gesammte eigentliche Hausgeräth umfassen. Es handelt sich dabei einerseits um geschnitzte, bemalte oder eigenthümlich construirte Möbel, andrerseits um geflochtene Matten und Decken. Von weniger Bedeutung erscheint das Geschirr und Geräth aus unedlem Metall.

Es ist jedoch nicht dieser Gesichtspunkt der nationalen Gruppentheilung, aus dem wir im Folgenden eine Uebersicht der nationalen Industrie geben wollen, sondern der geographische, indem wir den Ländern folgen. Wir beschränken uns dabei nicht ausschließlich, aber doch vorzugsweise auf Europa, weil der Orient wieder eine Kunst für sich bildet, und weil wir bei den Völkerschaften, wo die nationale Industrie nicht in Gegensatz zum Modegeschmack tritt, uns zu sehr auf das Ethnographische einlassen müßten. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß nicht auch die Industrien dieser Völkerschaften uns Lehren und Motive der Nachbildung zu geben vermöchten. Auch für Europa macht

unsere Uebersicht, da wir fast ausschließlich nur erwähnen, was wir selbst gesehen haben, durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Gegentheil, sie setzt ihre Unvollständigkeit voraus und wünscht sie durch die Anregung, welche dieser Aufsatz gewähren soll, zu ergänzen. Wir folgen dem Wege von Osten nach Westen.

Auf der pyrenäischen Halbinsel sollte man eigentlich reiche Ausbeute erwarten, aber wenn anders die Pariser Ausstellung von 1867 sowie die Wiener von 1873 ein richtiges Bild von diesem Theile der Industrie Spaniens und Portugals ergaben, so scheint verhältnißmäßig wenig von alten Traditionen aus der Zeit der einst so üppig blühenden arabischen Industrie vorhanden zu sein. Der bereits erwähnte Mantas, der spanische Mantel, gehört entschieden dazu. Seine reiche farbige Ornamentation, die mitunter von höchstem Reize und vollendetster Harmonie ist, weiset auf arabische Abstammung. Obwohl anders getragen und anders geschnitten, ist er doch künstlerisch wie costümlich nur ein Abkömmling und eine Variante des Burnus. Außer dem Mantas aber wird man wenig im spanischen Costüm finden, was zu verwerthen wäre. Die ländlichen oder provinziellen Trachten gehören alle den letzten Jahrhunderten an. Selbst der Spitzenschleier, seiner Art nach frühestens aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stammend, hat doch die alten regulären Muster jener Zeit nicht bewahrt, sondern sich mit seinem Ornament französisch und modern gestaltet. Möglicherweise, daß der Volksschmuck noch alte und originelle Formen bewahrt; im Hausgeräth dürfte schwerlich dergleichen zu finden sein, zumal auch die ehemals echt spanische Fabrication des geschnittenen Leders, welche zu Sesseln, Satteln u. s. w. benutzt wurde, heute im Mutterlande unseres Wissens gänzlich erloschen ist.

Dagegen bieten einiges die Thongefäße. In Portugal giebt es Bauerngefäße aus wunderschönem rothen Thon, welcher der antiken terra sigillata ähnlich ist. Es sind Kühlgefäße von sehr mannigfachen, durchweg originellen, zum Theil schönen, zum Theil auch bizarren Formen, in welche Ornamente ohne bestimmten Charakter roh eingeritzt sind.

Auch Spanien hat seine Kühlgefäße von grauem oder lichtgelbem, leicht gebranntem, aber unglasirtem Thon, die zuweilen äußerst schlanke und elegante Formen zeigen, wie sie noch heute im Oriente gebräuchlich sind. Ihre Ornamente bestehen in aufgelegten Rosetten, Linien und Zügen aus der gleichen Thonmasse, die in einem zäh und breiig fließenden Zustande darauf gebracht zu sein scheint, etwa wie man Gebäck mit Zügen weißen Zuckers ornamentirt. In der Zeichnung dieses Ornaments ist nicht mehr viel Charakter vorhanden, umsomehr in den Formen, die mitunter reich ausgebildet sind und einen gewissen Luxus verrathen. So sieht man reiche Auffätze, aus einer großen Anzahl Platten, Schalen, größerer und kleinerer Gefäße bestehend, denen angehängte Quäftchen von rother Wolle eine kokette Zierde verleihen. Es sind natürlich nur Ziergefäße. Ein anderes Genre spanischer Thongefäße ist glasirt und ornamentirt, ganz majolikenartig und sieht wie eine Tradition der Majoliken des 16. Jahrhunderts aus. Eine dritte Art origineller Gefäße aus Biscaya, sowie eigenthümliche katalonische Glasgefäße kennt der Verfasser nicht aus eigener Anschauung.

Bemerkenswerth im höchsten Grade sind aber noch die aus Holz geflochtenen Matten und Decken Portugals, vom künstlerischen Gesichtspunkt aus mit das Beste, was es von dieser Art giebt. Mit bescheidenen, dem Holze angemessenen Farben zeigen sie in reicher Entwicklung metrische, aus der Natur des Flechtwerkes hervorgehende Ornamente und erzielen entsprechend bescheidene, aber um so mehr gelungene Wirkung. Ebenso gehören die portugiesischen Arbeiten in Silberfiligran, die in reicher Collection auf der Wiener Ausstellung vertreten waren, zu dem Schönsten, was in der Volkskunst noch geblieben ist. Sie bilden mannigfachen Schmuck und allerlei kleines Geräth, scheinen aber gegenwärtig bereits industriell von der städtischen Fabrication, wenn auch für den Bedarf und nach dem alten Geschmack des Volkes geschaffen zu werden.

Gehen wir nach Frankreich hinüber, so ergeben die Pyrenäen noch sehr eigenthümliches Töpfergeschirr, wie die poteries miracées im

Dorf Ordizan bei Bigorre, Gefäße, die ohne Töpferscheibe gemacht werden. Wahrscheinlich bietet der Süden Frankreichs im Thongeschirr noch zahlreiche Reminiscenzen an die antiken Formen, die hier in den gräcisirten und romanisirten Gegenden völlig zu Hause waren. Im Ganzen ist aber in Frankreich sehr wenig von alter Tradition übrig geblieben. Zwar giebt es noch Volkstrachten, aber die Stoffe und was sonst dazu gehört, scheinen keine Eigenthümlichkeit mehr zu besitzen. Frankreich ist eben seit Jahrhunderten ein eminent industrielles Land geworden und die Fabrik hat die Hausindustrie verdrängt. Alle Thätigkeit, alle Aufmerksamkeit wendet sich der Mode zu und hat die Blicke von derjenigen Industrie, die ihr entgegengesetzt ist, abgelenkt. Sollten wir irren, sollten noch nationale künstlerische Elemente, wie sie hier in Frage stehen, vorhanden sein, so werden vielleicht diese Zeilen dazu beitragen, dieselben an das Licht der Oeffentlichkeit zu bringen.

Leicht begreiflich hat in England der Einfluß der alles beherrschenden Fabrik noch mehr alle nationalen künstlerischen Traditionen verwischt. Allerdings giebt es Thonwaren verschiedener Art für die Küche und den ordinären Hausgebrauch, welche von der heutigen Mode noch nicht ergriffen sind, Faiencen und gewöhnliches glasirtes irdenes Geschirr, davon die Ausstellung des Jahres 1871 in London eine große Anzahl in guter Auswahl zeigte. Aber dieses Geschirr hat keine Bedeutung in nationalem Sinne. Es sind keine alten und eigenthümlichen Formen dabei, sondern es sind zurückgebliebene Modeformen, versteift und erstarrt, die höchstens in das achtzehnte Jahrhundert zurückgehen. Die Volkstrachten sind in England und Irland erloschen. In Schottland zwar hat der Plaid noch einige Bedeutung, aber die Verfertigung ist fabrikmäßig und was hier bedeutungsvoller ist, die Motive der schottischen Plaids sind längst Gemeingut der Mode geworden, und nun selbst von der Mode so durchwachsen, daß schwerlich mehr zu erkennen, was noch echt und alt an ihnen ist. Soviel davon noch übrig, das gehört allerdings der in Rede stehenden Industrie an, ist aber

bereits von der Mode so ausgebeutet, daß es neue Motive nicht mehr zu liefern vermag.

Solche bei England erwähnte Art der Thongefäße, die dem gewöhnlichen Haus- und Küchengebrauch dienen, giebt es auch in Belgien, wie anderswo, aber auch sie enthalten keinerlei nationale Eigenthümlichkeiten mehr. Das Einzige, was Belgien für den Kreis der nationalen Gegenstände zu liefern vermöchte, ist vielleicht flandrischer Schmuck, der, wenn auch fabrikmäßig oder gewerblich gearbeitet, doch seine Eigenthümlichkeiten bewahrt hat. In Holland ist dies auf das entschiedenste der Fall. Der Kopfschmuck, welcher zum Theil haubenartig den Kopf bedeckt, an den Schläfen glatt anliegt und von hier in Spiralen, gedrehten Hörnern ähnlich, absteht, der Ohrschmuck, die Halsketten mit Platten, der Brustschmuck, all das spielt bei den holländischen Frauen noch eine große Rolle. Allerdings wird dieser Schmuck gewerblich verfertigt, ähnlich wie in Portugal, und man sieht ihn käuflich in den Goldschmiedläden der Städte, wie z. B. Utrecht. Eine Kirmeß in solcher Stadt, welche die Landleute herbeiruft, erlaubt darin besonders interessante Studien zu machen. Trotz der gewerblichen Anfertigung jedoch sind die künstlerischen Formen dieser Schmuckarbeiten durchaus originell, ganz fern dem Geschmack der Mode und zumeist von der Technik des Filigrans abhängig, das hier, wie anderswo im nationalen Schmuck, den künstlerischen Charakter bedingt. So gleichförmig auch sonst die Verzierungen des Filigrans sind, so sieht man doch hier Besonderheiten, die den holländischen Schmuck zu einem eigenthümlichen stempeln. Im Interesse der modernen Kunst muß man darauf aufmerksam machen, denn hier giebt es in der That zu lernen. In einem solchen holländischen Goldschmiedladen hängt gewöhnlich der Volksschmuck neben dem modernen, modischen: jedes formkundige Auge sieht sofort, daß jener die Kunst vertritt, dieser, der modische, gedanken- und charakterlos wie er ist, den Ungeschmack.

Wer in Holland auf das Suchen ausginge, würde auch in den Thonwaaren noch mancherlei Eigenthümlichkeiten entdecken, die der Wieder-

belebung fähig wären, mehr Ueberreste allerdings der einst in Holland im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert so außerordentlich blühenden Faienceindustrie, als daß sie mittelalterliche Traditionen bedeuteten. Ebenso hat auch das Hausgeräth mit Schnitzereien und Malereien, wohl auch im Zinn-, Messing- und Kupfergeschirr, seine Eigenthümlichkeiten, die ihren Ursprung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu suchen haben, aber sie müssen erst an das Licht gezogen werden, damit sie die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdienen. Wie die einst in den Niederlanden, besonders bei Möbeln jeder Art, so außerordentlich geübte Schnitzerei noch heute lebendig ist, zeigen unter anderem reich mit Thieren, Wappen und Ornamenten beschnitzte und zum Theil vergoldete und bemalte Wagen aus der Gegend von Utrecht, mit denen die Landleute zur Stadt kommen. Ohne Zweifel giebt es hier vieles als Tradition der holländischen Renaissancezeit, was der modernen Wohnung zugute kommen könnte. Nur muß es erst, um es kennen zu lernen, zu den Ausstellungen hervorgeholt werden.

Im Ganzen in ähnlicher Lage wie England, Frankreich und Belgien befindet sich Deutschland in Bezug auf die nationale Arbeit. Zwar giebt es noch Volkstrachten in Menge, obwohl sie in rascher Abnahme begriffen sind; aber die Stoffe, die ebenfalls künstlerisches Interesse haben könnten, sind nicht im Hause gefertigt und haben auch nicht wie der holländische Schmuck in ihrer Ornamentation alte und originelle Elemente. Was es Farbiges und Buntes an ihnen giebt, z. B. bei den mecklenburgischen Trachten, das schmeckt nur allzusehr nach der verwilderten Ornamentik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die hier zudem noch verbauert erscheint. Wenn solche Stoffe auch direct und nur für die Volkstracht gefertigt werden, so sind doch schwerlich bei ihnen Elemente übrig geblieben, die hier interessiren dürften. Indessen möchte immerhin eine sorgfältige Durchmusterung der Volkstrachten noch einige brauchbare Ergebnisse liefern. Silberschmuck in Ketten und Gehängen giebt es ebenfalls wohl noch, welcher, wenn nicht im Dorfe, doch für das Dorf gearbeitet wird; doch ist zu zweifeln, ob

er, außer vielleicht in den friesischen Gegenden und auf den Inseln der Nordsee, irgend interessante Ausbeute ergeben wird.

Auch die Thonwaaren stehen im Ganzen mehr auf dem Standpunkt des ordinären englischen und belgischen Geschirrs, als daß sie solche Spezialitäten alten Ursprungs oder besonderer Formen enthalten, wie es deren in Spanien giebt, denn die Steinkrüge am Mittelrhein mit ihrer blauen Ornamentation kann man nicht mehr als etwas Nationales betrachten, obwohl sie sehr alten Ursprungs sind und im sechzehnten Jahrhundert wie die Majoliken einmal eine glückliche und originelle Kunstperiode hatten, von der allerdings heute nicht viel übrig geblieben ist. Sie sind nicht für das Haus, sondern für den Export gearbeitet und finden wohl ihren Hauptabsatz in den Bierstuben Süddeutschlands. Dennoch zeigt gerade das gewöhnliche glasirte irdene Geschirr, hier und da auch das Steingut, wie das Bunzlauer, in Formen und mehr noch in Farben eine große Zahl von Varianten, die, obwohl sie alle mehr oder weniger für einen gewissen, wenn auch gewöhnlich auf wenige Meilen beschränkten Export fabrikmäßig oder gewerblich gearbeitet werden, doch manche Elemente in sich schließen, die künstlerischer Veredlung entgegengeführt werden könnten. In ihnen liegen noch die Bedingungen, aus denen Hirschvogel und die deutschen Majolikenkünstler ihre heute antiquarisch so gesuchten und in der That auch sehr decorativen Gefäße geschaffen haben. Wer sich aber auf sie einlassen will, der muß mit künstlerischem Auge strenge Auswahl halten, denn das Ordinäre und Unbrauchbare ist sehr überwiegend. Immerhin sind sie beachtenswerth, und daß sich aus ihnen eine Sammlung von Interesse anlegen läßt, das zeigt die Collection, welche Grunow im deutschen Gewerbe-Museum zu Berlin versucht hat. Auch die Oefen der süddeutschen Bauernstuben, z. B. in Franken, sind durchaus der Untersuchung werth, und ich glaube, daß sie verschiedentlich Motive ergeben könnten, welche in veredelter und verfeinerter Gestalt unserer heutigen Fabrication sehr dienlich wären. Bekanntlich geht dieselbe in Bezug auf die Oefen mehr und mehr (obwohl erst Anfänge sichtbar sind)

darauf hinaus, die Formen, Farben und Motive der Renaissance wieder hervorzuholen und sie mit unseren praktischen und technischen Verbesserungen zu verbinden. In dieser Beziehung ist der Blick vor allem auch auf die Schweiz zu richten, die noch vorzugsweise voll alter, reich geschmückter Oefen ist. Was sonst die Schweiz Eigenthümliches bietet, und was namentlich ihre Holzbauten betrifft, so fällt das mehr der Architektur anheim, als dem hier in Rede stehenden Gebiete der Kunst.

Auch in Bezug auf häusliches Geräth dürfte Deutschland einige beachtenswerthe Beispiele und Motive liefern können, doch nur in seinem höchsten Norden und in den südlichen Gebirgsgegenden; die industrielle Mitte ist von all dergleichen längst erschöpft. Im Norden werden sich im Holzmobiliar verschiedene Anklänge an die Renaissance finden, wie denn jene geschnitzten hölzernen Stühle, welche der Liebhaber unter dem Namen der Bauernsessel aufsucht, in Wirklichkeit noch dort zu Hause sind, wenn auch die Schnitzerei an ihnen größtentheils erstorben ist. Im Süden ist die Aufmerksamkeit ebenfalls auf geschnitzte, besonders aber auch auf bemalte Möbel zu lenken, von denen aber wohl vielleicht nur allgemeine Motive zu gebrauchen sind, da die Malerei selbst bereits zu sehr ins Rohnaturalistische entartet ist.

Wenden wir uns von Deutschland nach Norden wie nach Süden, so stoßen wir auf reiche Quellen der nationalen Industrie. Dänemark wird zwar nicht viel anderes zeigen als ähnlichen Filigranschmuck, wie er auf den friesischen Inseln zu Hause ist, und dazu Borten- und Spitzenarbeiten seiner Bäuerinnen, die aber nicht überall mehr alte Muster haben, sondern zuweilen schon von der entarteten Ornamentation der französischen und der Brüsseler Spitzen des vorigen Jahrhunderts angekränkelt sind. Dagegen dürfte eine Frage an Island nicht unbeantwortet bleiben. Soviel uns bekannt, finden sich dort in der Hauseinrichtung noch die Traditionen altnordischer Schnitzerei und Tischlerei.

Bei weitem reicher und echter fließt die Quelle in Schweden, sowie auch in Norwegen. Man kann hier von Süden nach Norden,

von Provinz zu Provinz, ich möchte sagen von Ortschaft zu Ortschaft gehen und überall wird sich Ausbeute ergeben, und fast um so mehr, je höher man in den Norden bis zum Nordkap hinaufsteigt. Hier hält der lange Winter die Frauen und Mädchen in den Häusern bei der Arbeit beisammen; es wird gewebt, genäht, gestickt, gewirkt; Hemden und Jacken, Hauben und Schürzen, Tischtücher und Handtücher werden mit Ornamenten solcher Art verziert, daß man diese Gegenstände vollständig für mittelalterliche ausgeben könnte, oder für geschaffen zu jener Zeit, als die Stickmusterbücher herausgegeben wurden, die wie eine Sammlung jener alten originalen Muster erscheinen. Während deß treibt der Mann seine Silberarbeit, schnitzt Geräth in Holz und Bein, bearbeitet seine Felle zu künstlichem Rauchwerk oder buntem Leder und ist in seiner Art nicht minder ein Künstler.

Es ist bereits der nordischen Arbeiten in Silberfiligran gedacht worden, die allerdings das Bedeutendste sind, was der skandinavische Norden an nationalem Schmuck aufzuweisen vermag. Es hat sich ihrer darum bereits die Industrie bemächtigt, und indem sie sich mit Zeichnungen und Vorlagen innerhalb der Grenzen und Eigenthümlichkeiten des Nordens hält, ruft sie heute Gegenstände hervor, wie Diademe, Brochen und dergleichen, die den Eindruck antiker Vollendung machen, die gerade so aussehen, als müßten sie eben so sein, wie sie sind. Man findet diese Gegenstände zum Beispiel in den Goldschmiedläden von Christiania, seltener in Stockholm. Es ist diese Art aber nicht die einzige Eigenthümlichkeit der skandinavischen Silberarbeiten. Wie die Bewohner das Filigran lieben, so sehr daß sie Silbergefäße wie Pokale damit umspinnen, so lieben sie klirrende Anhängsel. Sie schneiden reguläre Stückchen aus Silberblech, eckig oder rund, treiben sie zu kleinen Schälchen und hängen sie mit Ketten an größere Stücke. Derartiger Schmuck ist in Dalekarlien zu Hause, aber auch vielfach anderswo im Norden. Man behängt auch Trinkgefäße ringsum damit. Das war schon vor Alters Sitte, und man kann dadurch nordisches Silbergeräth von deutschem unterscheiden. Beachtung verdienen ferner die silbernen

1874

Brautkronen in Schweden wie in Norwegen mit ihrer reichen Bildung, sowie die mit getriebenem Silberblech in eigenthümlichen Ornamenten und Formen beschlagenen Gürtel der Lappländerinnen, welche an die hängenden Frauengürtel des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts (in Deutschland Dupfing genannt) erinnern. Es ist vollständig Arbeit der lappischen Männer.

Was die skandinavischen Thonwaaren betrifft, so erinnert sich der Verfasser nicht während seines Aufenthalts in Schweden etwas gesehen zu haben, obwohl er darnach suchte, was durch besondere Eigenthümlichkeit den Blick gefesselt hätte. In dem Töpfergeräth erkennt man den norddeutschen Einfluß, denn es ist eine große Aehnlichkeit zwischen dem ordinären irdenen Geschirr Norddeutschlands und dem Schwedens. Es dürfte bei der commerziellen und gewerblichen Verbindung, die einst zwischen dem ganzen Skandinavien und den deutschen Hansestädten bestanden, auch in Norwegen nicht viel anders sein. Dagegen verdient das hölzerne Geschirr namentlich von Schalen und Trinkgefäßen einige Beachtung, da es nicht bloß eigenthümliche Formen hat, sondern auch mit Beinknöpfen und ähnlichem Schmuck besetzt ist. Auch findet man diese Gefäße farbig, mit Ornamenten und Sprüchen, sodaß sie als Ziergeräth zum Schmuck der Wohnung dienen. Nicht minder ist auf das hölzerne Mobiliar zu achten, das mit seinen nordisch-phantastischen Ornamenten, mit seinen Lindwürmern und verschlungenem Bandwerk schon im frühesten Mittelalter höchst wundersame Arbeiten der Schnitzerei geliefert hat. Gewiß ist diese Kunst in den Fjorden und Thälern von Bergen und Drontheim nicht ausgestorben, und wenn auch die Schnitzerei gesunken, so mögen doch eigenthümliche Formen des Hausgeräths genug übrig geblieben sein.

Weitaus das Bedeutendste aber, was die nordische nationale Hausindustrie liefert, das sind die Gewebe und Nadelarbeiten. Es ist schon Gelegenheit gewesen, derselben zu gedenken. Alles aufzuzählen und zu beschreiben, was uns davon bekannt geworden, würde zu weit führen, wir begnügen uns daher mit einigem, was besonders charakte-

ristisch ist. Im Süden Schwedens in der Provinz Schonen sowie in Halland weben die Frauen Leinenstoffe, welche als Decken, als Umhang der Betten, als Rücklaken an den Wänden, besonders bei festlichen Gelegenheiten zum Schmuck des Zimmers dienen. Sie sind in sehr charakteristischer Weise mit Roth und Schwarz oder mit Dunkelblau und Roth in horizontalen Streifen und kleiner geschachter oder sonst einfacher Musterung in dem Streif verziert. Der Effekt ist ein ebenso origineller wie glücklicher und verdient für unser Tisch- und Leinenzeug ganz directe Nachahmung. Wer die Leinengewebe vom alten Webermeister Jakob Pfannstiel in Groß-Tabarz bei Gotha kennt, welche, ebenfalls alte Tradition, mit den gleichen Farben und ganz entsprechender Ornamentation verziert sind, kann sich von den schwedischen einen Begriff machen. Ueberhaupt ist die Verzierung der Leinengewebe mit Roth, die im sechzehnten Jahrhundert auch in Deutschland und anderen Ländern ganz gewöhnlich war, noch überaus häufig in Skandinavien, und zwar mit den alten guten Mustern, sodaß wir heute Muster und Art selbst für den eleganten Tisch von ihnen entlehnen können. Selbst gestrickte Strümpfe und Jacken sind in Roth, Blau oder Schwarz mit uralt eigenthümlichen Mustern, die in Streifen geordnet sind, verziert.

Als besonders reichhaltig an Elementen der nationalen Hausindustrie ist bereits die durch ihre Abgeschlossenheit und Eigenthümlichkeit bekannte Provinz Dalekarlien erwähnt. Hier haben die Frauen die Gewohnheit quer gestreifte Stoffe schürzenartig in ihre Kleider einzusetzen; jede Ortschaft oder vielmehr jedes Kirchspiel hat dabei besondere Farben, an denen man eines vom anderen unterscheidet. Diese gestreiften Zeuge, welche von den Frauen selbst gefertigt werden, gleichen den Kopftüchern der Römerinnen aus der Campagna und sind nicht bloß durch ihre lebhafte Wirkung, sondern mitunter auch durch ihre prachtvolle und gelungene coloristische Zusammenstellung bemerkenswerth. Ein anderes Product, wenn wir nicht irren derselben Gegend, sind Decken mit applicirter Stickerei auf anscheinend grob gewebtem Stoffe,

der aber aus einem eigenthümlichen, nur dort wachsenden Hanfe gewebt wird, dessen Gespinnst wie Seide glänzt. Zu diesen aufgenähten Ornamenten werden allerlei Gewebe, die eben zur Hand sind, in Stückchen benützt, doch ist die Vertheilung, Anordnung, Zeichnung so regelmäßig, daß die Ornamentation den Eindruck stilisirter Zeichnung macht und an die tambourirten Decken der Perser mit applicirter Stickerei erinnert.

Im Norden findet man sodann in besonderer Eigenthümlichkeit die bunten Borten und Stickereien, welche die Hemden und Kragen, die Brusteinsätze der Jacken, die Gürtel u. s. w. verzieren, übrigens alles Arbeiten, die auch den südlicheren Gegenden keineswegs fremd sind. Das Eigenthümliche dieser Arbeiten ist einerseits die einfache, regelmäßige, geometrische Form ihrer Muster, die eine große Anzahl von Varianten zuläßt, ähnlich jenen mittelalterlichen Mustern, welche von der Form des griechischen Buchstabens Gamma gewissen Stoffen den Namen vestes gammadiae gegeben haben; andererseits ihre reiche farbige Haltung, die, wie bereits oben bemerkt, unter dem blassen Himmel und bei dem kalten Lichte des Nordens doppelt auffallend ist. Roth wiegt vor, daneben ist Grün in häufiger Anwendung; der Stoff ist Wolle oder Leinen. Aehnliche Arbeiten werden im höchsten Norden Rußlands gemacht und auch wohl, wenn die See offen ist, um das Nordkap nach Norwegen geführt. Von ähnlicher, ja noch farbigerer Wirkung sind die Perlstickereien der norwegischen Frauen, zu denen ihnen freilich das Material durch den Handel zugeführt wird. Aber welchen Effect wissen sie damit bei ihren Borten, Gürteln und Brusteinsätzen zu erzielen, und wie wunderbar angemessen sind ihre Ornamentationsweisen? Während unsere Damen, indem sie lebendige Gebilde der Natur mit Perlen nachahmen, nur widerwärtige Carricaturen hervorbringen, setzen die fernab in der Einsamkeit lebenden Frauen des höchsten Nordens allerlei künstliche Sterne und ähnliche Gebilde zusammen und bringen die reizendsten coloristischen Wirkungen hervor.

Endlich ist noch der Weißstickereien Skandinaviens zu gedenken, die ebenfalls vom Süden bis zum höchsten Norden zu Hause sind und

noch hier bei den Lappen im Ornament wie in der Vollendung der Arbeit Mustergiltiges zeigen. Die meisten Arbeiten dieser Art beruhen auf dem Verfahren, daß in regelmäßigen Zwischenräumen Fäden über Kreuz ausgezogen werden; die so entstandenen Löcher werden umnäht, dadurch geformt und in gewisser Musterung offen gehalten, sodaß also die Wirkung à jour ist und sich durchbrochene Sterne oder andere reiche, aber immer vollkommen regelmäßige Muster, wie es bei der durchbrochenen Arbeit nicht anders sein darf, an einander reihen. Oft gleichen sie den schönsten gothischen Rosetten. Es ist das alte Verfahren, welches vor Erfindung der eigentlichen Spitze und noch in der ersten Zeit ihrer Geschichte allgemein geübt wurde. Von diesen Arbeiten, welche Handtücher, Tischtücher, Taschentücher, Röcke, Hemden, Manschetten u. s. w. verzieren, ist für die moderne Weißstickerei unendlich viel zu lernen.

Kaum minder reich an nationaler Hausindustrie als Skandinavien, selbst von seinen asiatischen Besitzungen abgesehen, ist Rußland. Was aber die Ausstellungen bis jetzt gebracht haben, gewährt mehr eine Ahnung von dem Reichthum als eine Uebersicht. Man findet ihrer durch das ganze Reich vom weißen Meere bis in die Krimm. Das Bauernhaus selber gehört dazu, so eigenthümlich ist es gezimmert, so originell ist es verziert. Es ist etwas Rohes in seiner Ornamentation, sie scheint mit Säge und Axt geschaffen, aber sie ist nichtsdestoweniger gefällig und hat ein urwüchsig gesundes und richtiges Motiv. Alles Ornament geht aus dem Holz und seiner Bearbeitung richtig hervor, sei es im Relief, sei es durchbrochen, sei es ausgesägt in zackigen Mustern. So die Pfosten und Krönungen der Thüren, die Umrahmungen der Fenster, die Gesimse, welche das Dach umgeben. Farbiger wechselnder Anstrich, vor allem in Roth, Blau und dunklem Holzbraun tritt hinzu. Im Innern sind es die Möbel, welche denselben Stil vom Hause und seiner Verkleidung auf das kleinere Geräth übertragen Bänke, Tische, Stühle, Kasten, alles zeigt die gleiche Originalität in großer Mannigfaltigkeit; auch die hölzernen Trinkgefäße und Küchen-

geschirre gehören dazu. Verwandte Ornamente mit theilweise originellen Formen zeigen die Thongefäße, welche zum Gebrauch des Hauses dienen, Flaschen, Krüge, Trinkgefäße und dergleichen. Ihre glasirten Farben lassen freilich schon auf einige künstliche Modernisirung schließen.

Weit ursprünglicher erscheinen die gewebten Stoffe und die Stickereien, von denen jener Frauenarbeiten am weißen Meere und ihrer Verbindung mit dem Norden Skandinaviens bereits gedacht worden. Aller Leinwandvorrath, die Tischdecken, Bettdecken, Handtücher, Hemden werden von den Bäuerinnen vorzugsweise mit rothen Borten decorirt, in Mustern, welche, aus geometrischer Grundlage hervorgegangen, doch zahllose Varianten bis in die Tausende zeigen. Es ist, obwohl schwerlich jemals die gleiche Zeichnung, doch derselbe Stil, welcher in den skandinavischen, in den slavonischen und rumänischen Arbeiten sowie in den Musterbüchern des sechzehnten Jahrhunderts herrscht. Wie hier die Bäuerinnen decoriren, was zum Schmuck des Hauses oder ihrer selbst, ihrer Kleidung dient, so macht es der Bauer mit seinem Geräth, mit allem, was aus seiner Hand kommt, mit den Handgriffen seiner Werkzeuge, mit seinem Tischgeräth, seinen Kasten und Koffern, mit Wagen und Pferdegeschirr, mit Schlitten und Booten. Alles ist beschnitzt oder glänzt in lebhaften Farben.

Rußland selbst hat auch die Bedeutung dieser Arbeiten bereits erkannt und ist bemüht im nationalen Sinne sie zu verwerthen, aus ihnen eine moderne und zugleich nationale Industrie zu schaffen, allerdings ein schwieriges und bedenkliches Unterfangen für einen Culturstaat, dessen vornehme und gebildete Welt das Kleid der Mode trägt und modern denkt und empfindet. Die Regierung selbst hat in einem Werke (Ornement national Russe) eine große Anzahl dieser Ornamente sammeln und herausgeben lassen. Sie hat nach Schluß der großen ethnographischen Ausstellung in Moskau daselbst aus den Ergebnissen derselben ein ethnographisch-russisches Museum errichtet, und in dem jüngst gegründeten Museum für Kunstindustrie in Petersburg bildet eben dieses nationale Kunstelement einen sehr großen Bestand-

theil. Es sind diese Bemühungen zu einer praktischen und verfeinerten Verwendung nicht ohne Erfolg geblieben. So zeigte die Wiener Weltausstellung von 1873 verschiedenes aus der Industrie hervorgegangenes Leinengewebe für den Theetisch und den Toilettengebrauch, verziert mit den rothen Ornamenten und Borduren der bäuerlichen Leinwand, das schon in das vornehme Haus Aufnahme gefunden haben soll; so ferner geschnitzte Möbel in nationaler Art, so reich verzierte Goldschmiedarbeiten. Diese letzteren waren allerdings von sehr zweifelhaftem Werthe, da sie die gröbere Art der Hausornamentik auf das edle Metall übertrugen. Indessen auch die Fehler lehren, daß man die Bedeutung dieser nationalen Hausindustrie erkennt und würdigt.

Von Rußland wenden wir uns wieder zurück. Es ist schon gesagt worden, daß Italien besonders reich an nationaler Industrie sei und zwar betrifft das vorzüglich zwei Gruppen, den Schmuck und die Thonwaaren. Wir hatten auch Gelegenheit anzudeuten, wie tief sie mit ihren Reminiscenzen in das Alterthum zurückgehen, und das ist um so merkwürdiger gerade in Italien, als man doch denken sollte, die wiederholte Kunstblüthe dieses Landes müsse alle früheren Traditionen verwischt haben. Aber die inneren Gebirgsgegenden und besonders auch der Süden haben diesen Einflüssen widerstanden, oder sie haben dasjenige, was ihnen die neuen Zeiten und die neuen Kunststile brachten, zum Theil aufgenommen und mit dem Alten und Aeltesten vermischt. So ist der allgemeine Charakter des Volksschmucks in Italien, der nicht bloß die uralte classische Technik des Filigrans in höchst ausgedehnter Anwendung und in ausgezeichneter Feinheit bewahrt hat, sondern sehr häufig Formen zeigt, die geradezu aus den etruskischen Gräbern gekommen zu sein scheinen. Dabei gibt es aber auch Elemente, die wohl erst der ornamentalen Verwilderung im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken. Die antiken Reminiscenzen sind außerordentlich reich und man kann sagen vorwiegend; die Ohrringe, die tropfenförmigen Ohrgehänge, die Anhängsel, der schließen- oder fibelartige Schmuck, die Goldperlschnüre, deren Perlen

mit Filigran überzogen sind, die Halsketten, die Haarnadeln, man erkennt überall an ihnen die directe Abkunft von Etrurien oder Großgriechenland. Andere Gegenstände wie diademartiger Kopfschmuck, die Schmuckkämme, die Nadeln der lombardischen Frauen, die radial im Kreise um den Scheitel durch das Haar gesteckt werden, sie tragen wenigstens den Charakter der classischen Kunst in der Gesetzmäßigkeit ihrer Bildung und in der Einfachheit der Anordnung.

Fragt man nach den localen Unterschieden, so sind sie nicht sehr groß. Es gibt eine vortreffliche, schon oben erwähnte Sammlung dieses Volksschmucks, von Agostino Castellani in Rom angelegt, jetzt Eigenthum des South-Kensington-Museums, nachdem sie im Jahre 1867 in Paris ausgestellt gewesen war. Diese Sammlung ist, nach den Landschaften geordnet, in Photographie von der Arundel-Society herausgegeben worden. Wenn man das Werk durchblättert, so wird man große Uebereinstimmung finden, die eben auf dem Vorwiegen des Filigrans und der antiken Formen beruht. Dann bemerkt man aber doch, daß der Norden, die Romagna und die Lombardei einzelne Eigenthümlichkeiten haben. Dahin gehören die zu Diademen geordneten, radial gesteckten Nadeln und gewisse Schmuckgegenstände, die aus vergoldetem Silberblech ausgeschnitten sind. Diese sind es besonders, denen die obige Bemerkung in Bezug auf Einflüsse des siebzehnten Jahrhunderts gilt; theilweise ist das auch bei dem Filigran der Fall.

Auch für die zweite Hauptgruppe der nationalen Industrie Italiens, die Thonwaaren, verdankt man die Kunde einem Castellani, dem Bruder Agostinos, Alessandro. Derselbe machte eine Sammlung dem South-Kensington-Museum zu Geschenk, eine andere dem österreichischen Museum in Wien. Aus diesen erkennt man einerseits, daß die provinziellen Unterschiede bei dieser Töpferwaare größer sind als bei dem Schmuck, andererseits, daß die antiken Traditionen, so unverkennbar sie noch vorhanden sind, doch vor denen der Renaissance zurücktreten. Die meisten dieser Gefäße zeigen sich als directe Fortsetzungen der

alten Majoliken, sowohl in der Technik, wie in der malerischen Erscheinung, nur natürlich verbauert, und sie mögen daher auch als Bauernmajoliken bezeichnet werden. Sie werden auch in Gegenden fabrizirt, wo einst berühmte Majolikenfabriken blühten. Die griechische oder antike Reminiscenz zeigt sich dort, wo sie vorhanden, mehr in der allgemeinen Bildung der Form, des Contours, im Liniengefühl, während die Renaissance das farbige und malerische Aeußere bedingt. Von dem schwarzen Firniß, den braunen Figuren ist auf diesen Gefäßen nichts mehr zu finden. Es ist mittlerweile die Glasur eingeführt worden, und sie hat nicht nur die antike Art die Oberfläche zu bedecken verdrängt, sondern auch insoweit auf die Form eingewirkt, als sie mit dem scharfen architektonischen Bau der antiken Gefäße sich nicht vertrug. Die Glasur füllt eben die feinen Tiefen aus, rundet die Kanten ab und verlangt daher einfacheren Bau ohne scharfe Kanten und Absätze. In demselben Sinne wirkte natürlich auch die Verbauerung. Die Bestimmung der Gefäße ist für Wein, Oel, Wasser, als Trink- und Tropfgefäße, und je nach dieser Bestimmung erinnern sie an die antiken Formen; am auffallendsten hat sich die Form der antiken Lampe erhalten; einige Gefäße sind flaschenförmig mit langem Hals und sehr enger Mündung, um bei dem Ausgießen des Oels möglichste Sparsamkeit zu sichern. Die Gegenden, welche die Sammlung im österreichischen Museum vertritt, sind Toscana, Apulien, die Abruzzen, bekanntlich ein Hauptsitz der Majoliken im siebzehnten Jahrhundert, das Städtchen Ariano bei Benevent, Calabrien und Sicilien. Die Fabricationsstätten sind damit aber noch nicht erschöpft.

Die meisten der Gefäße sind glasirt, aber die glasirten nicht alle majolikenartig. Die von Apulien, welche sich gerade durch schlanke und elegante Form auszeichnen, sind einfach in braunen, röthlichen oder gelben Tönen glasirt ohne weitere Verzierung. Unglasirt sind diejenigen, welche aus dem Inneren Siciliens stammen. Auch ihre Formen sind abweichend und erinnern weder an griechische Vorbilder, noch an die Gefäße der Majolikenzeit. Ihr Ursprung ist in der einst blühenden

arabischen Töpferei Siciliens zu suchen, obwohl von Schönheit und Eigenthümlichkeit nicht viel übrig geblieben zu sein scheint.

Minder bedeutend als die beiden Gruppen des Volksschmucks und des Thongeschirrs erscheint die Hausweberei in Italien, doch liefert auch sie lehrreiche und verwendbare Motive. Der vielbekannten gestreiften Stoffe der Frauen aus der römischen Campagna ist bereits gedacht worden. Eine gute Uebersicht gewährte die Ausstellung weiblicher Arbeiten, welche im Jahre 1870 zu Florenz stattfand. In dem Berichte Eitelberger's heißt es darüber*): „Die Handweberei hat in manchen Gebieten, z. B. in Macerata, eine auf alten Traditionen beruhende Richtung. Dort werden Kopftücher und eine Art Schürzen und Röcke producirt, in den Farben an den Orient erinnernd, in den Motiven an das früheste Mittelalter. An manchen Orten, vor allen in Pisa, werden Handtücher mit farbigen blauen und rothen Bordüren gewebt, mit einfach stilisirten Blumen, wie sie in der Zeit des romanischen Stils vorkommen. Auch schwarze Ornamente kommen in der italienischen Hausindustrie vor. An diese Art ausschließlich von Frauen betriebener Hausweberei reiht sich eine Art von Knüpfarbeit an, in der häufig zierliche Motive vorkommen. Die langen breiten Handtücher mit den bunten Bordüren enden oben in geknüpfte Fransen. Auch die Kunststickerei ist in der Hausindustrie Italiens reich vertreten. Weißstickerei, Guipürearbeiten gab es in ganz vortrefflichen Exemplaren. Mit diesen letzteren Arbeiten ist es jedoch wie mit den florentinischen Strohflechtereien, sie sind wohl Hausindustrie, aber nicht mehr national eigenthümlich, sondern für den Markt geschaffen."

Ein neues, in einzelnen Gegenden vielleicht das reichste Gebiet eröffnet sich in Oesterreich und den südlichen Donauländern mit den benachbarten Provinzen der Türkei. In Oesterreich fällt alles, was größeres Interesse bietet, den mehr slavischen Gegenden oder der ungarischen Hälfte zu. Was früher deutsche Kronländer oder deutsche

*) Mittheilungen des k. k. österr. Museums, 6. Jahrg., S. 386.

Landschaften davon besaßen, erscheint fast alles untergegangen. Eine Ausnahme dürften einzig die Silberfiligrane Salzburgs machen und hier und da roth verzierte Gewebe und Stickereien in Tirol. Die Gebirgstracht, so eigenthümlich sie erscheint, bietet doch der Kunst keinen Gegenstand dar.

Um so reicher und kunstfertiger sieht es noch in den Gegenden mit slavischer Bevölkerung aus. Böhmen freilich macht eine Ausnahme, wogegen Mähren mit weiblichen Arbeiten glänzt und z. B. in den Brautschleiern der Hannakinnen mit schwarzer und gelber Verzierung Arbeiten der Stickkunst von fast classischer Schönheit liefert. Ebenso zeichnen sich die Frauen Galiziens sowie nicht minder die der Bukowina durch die vortreffliche Arbeit aus, mit der sie die Hausleinwand und ihre Kleidung in Stickerei verzieren. Auch ist Galizien nicht ohne eigenthümliches Thongeschirr, obwohl von roher Ausarbeitung. Wie im Norden Oesterreichs die Mährinnen und Galizianerinnen, so sind im Süden die Dalmatinerinnen nicht minder geschickt in kunstvoller Nadelarbeit mit reizender decorativer Wirkung. Hier in Dalmatien bilden auch die Goldschmiedarbeiten einen bedeutenden Zweig der nationalen Kunst sowohl für den Schmuck als insbesondere auch für die Verzierung der Waffen.

Jenseits der Leitha, insbesondere die Donau hinab an ihren Ufern nehmen die nationalen Arbeiten an Reichthum und Bedeutung zu. Hier sind gar verschiedene Völkerschaften im Laufe der Geschichte des Weges gezogen und haben von ihrem Aufenthalte die Spuren hinterlassen. Selbst die Nachwirkung der classischen Kunst erkennt man mehrfach in Gegenden ehemaliger römischer Provinzen; mehrfach hat wenigstens das Thongeschirr die Reminiscenzen daran noch bis heute bewahrt. Ueberhaupt bieten die nationalen Töpfereien bis zu den Dardanellen hinab eine Fülle von Interesse, einen überraschenden Reichthum von Formen und originellen Erscheinungen. Ihnen zur Seite treten die Schmuckarbeiten, sowohl diejenigen für die Menschen wie für die Pferde; sie sind weder an Schönheit noch an Mannigfaltigkeit und

Vollendung der Arbeit mit demjenigen zu vergleichen, was früher in Ungarn, Siebenbürgen oder in ehemals byzantinischen Provinzen geschaffen wurde. Das dritte und umfassendste Gebiet bilden die weiblichen Arbeiten, sowohl als Stickerei, als Schmuck an Kleidung und Hausrath, wie als gewebte Decken.

Alle diese Gegenden, Ungarn, Slavonien, Rumänien u. s. w. waren auf der Wiener Weltausstellung von 1873 mit ihren nationalen Erzeugnissen in einer, man möchte fast sagen, vollständigen Weise vertreten. Ueber Mangel an Kenntniß läßt sich daher nicht klagen. Aber der Reichthum des Vorhandenen war und ist auch so bedeutend, daß eine ausführliche Darstellung des Gesehenen uns hier zu weit führen würde. Wir greifen daher nur Einiges von prägnanter Bedeutung heraus.

Was zunächst den Schmuck betrifft, so giebt wie fast überall bei den nationalen Arbeiten dieser Art, das Silberfiligran den Hauptcharakterzug; doch wird es in all diesen Ländern nicht mehr mit besonderer Feinheit geübt. Die Motive sind eher orientalisch als antik, doch läßt sich ein reicher Ohr- und Halsschmuck, namentlich lange Ohrgehänge ganz wohl auf den Schmuck der byzantinischen Damen zurückführen. Das Christenthum hat Kreuze, Medaillons und anderes als kleine Heiligthümer eingeführt, während kleines Geräth in Filigran wie die Untersatzbecher für Kaffeeschalen dem Orient angehören. Arbeiten dieser Art sind über die ganze Balkanhalbinsel verbreitet. Reminiscenzen an den alten emaillirten Schmuck, der einst im Byzantiner Zellenschmelz eine so hohe Kunststufe erreicht hatte, sind noch im bulgarischen Schmuck erhalten, aber sie sind im Vergleich zu ihrem Ursprung entsetzlich roh geworden. Das Beste, was die feinere Metallarbeit in diesen südlichen Donauländern leistet, ist wohl der Schmuck der Waffen, aber er ist kaum noch nach unserem Begriffe als nationale Hausarbeit zu betrachten.

Eine große Mannigfaltigkeit, wie eben erwähnt, zeigen die Thongefäße. Schon an der unteren Theiß findet man sie von sehr verschiedener Art, die einen von fast antiker, ja oft vollständig antiker Hy-

drienform mit engem Hals und kleeblattartigem Ausguß, sowie mit geschwärzter Oberfläche, die nur durch offenes Feuer hergestellt erscheint. Andere Gefäße, die in Siebenbürgen zu Hause sind, haben aber eine firnißartige, glänzend schwarze Oberfläche, welche große Aehnlichkeit mit dem schwarzen Ueberzuge der antiken Gefäße hat. Ihr Hauptbestandtheil scheint Graphit zu sein. Diese Gefäße haben zuweilen sehr eigenthümlich phantastische Formen, die mit auf ihrem Gebrauche beruhen. Sie stammen nämlich aus Gegenden, wo nur schlammiges Wasser zu finden ist. Um den Schlamm abzuhalten und sie gewissermaßen gleich als Filtrirapparate zu gebrauchen, ist die Mündung versperrt und mit feinen Löchern siebartig oder sternförmig durchbrochen. Man setzt das Gefäß in das Wasser, welches langsam einfließt. Zum Trinken geht eine dünne Röhre aufwärts durch den Henkel und endet oben an demselben mit einer kleinen mundstückartigen Oeffnung, aus welcher man langsam das oben stehende Wasser trinkt, während der Schlamm, der sich abgesetzt hat, am Boden bleibt. Varianten dieser Grundform sind sehr zahlreich und sind oft sehr phantastisch, zum Beispiel mit vier Henkeln, welche über dem ganz geschlossenen Gefäß in der Höhe zusammenlaufen und ein Mundstück kronenartig tragen, mit welchem das Wasser durch die vier Henkelcanäle in das Gefäß hineingelangt. Besonders eigenthümlich und mitunter sehr schön sind die Gefäßformen in Slavonien.

Minder originell ist im Ganzen in diesen Gegenden das glasirte Geschirr, während dieses gerade an den Dardanellen und in Kleinasien ein besonderes Interesse erweckt. Man findet die braune, die graue, gelbe, gesprenkelte Glasur, aber ohne besondere Ornamentationsweise. Dagegen sind z. B. aus der Theißgegend unglasirte rothe und gelbe Thongefäße sehr beachtenswerth, welche zum Theil antike Formen haben, zum Theil mit Verzierung von rothen Ornamenten auf gelbem Grunde an die ältesten antiken Gefäße erinnern.

Alle diese Gefäße haben die gleiche Eigenschaft, daß sie als Bauernarbeiten immer noch einen ziemlich rohen Eindruck machen. Das

Entgegengesetzte aber ist mit den weiblichen Arbeiten der Fall, die sowohl vom ornamentalen Gesichtspunkte, wie von dem der Ausführung aus als sehr vollendet, zuweilen selbst als elegant erscheinen. Zeichenunterricht giebt es dort freilich nicht. Während in einzelnen Gegenden Ungarns, z. B. von Pest abwärts an der Donau kunstfertige Bäuerinnen, die aus der Stickerei eine Art Profession machen, von Ort zu Ort gehen und in den Häusern arbeiten, auch wohl lehren, hat das junge Mädchen in Slavonien einen gewissen Kunstunterricht bei der Mutter durchzumachen, indem es mit den einfachsten Arbeiten beginnt und allmälig zu schwereren Aufgaben aufsteigt, bis es schließlich eine Art von Meisterstück macht. Das geschieht alles ohne Zeichnung. Das Mädchen folgt der Tradition und macht sich so mit der Arbeit selbst ihr Muster nach dem Beispiel dessen, was sie gesehen und gelernt hat. So erhält sich die alte Weise ohne eigentliche Copirung; alles Neue liegt im Kreise des Alten, dessen Elemente zwar einfach sind, aber unzählige Combinationen zulassen. Was das Mädchen in solcher Weise geschaffen hat, das bildet zugleich ihre Ausstattung.

Der Gegenstände, die also entstehen, sind vorzugsweise dreierlei, Wolldecken, Zieraten des Costüms und Stickereien auf dem Leinzeug. Letztere, zumeist in schwarzen und rothen Fäden ausgeführt, erinnern besonders an nordische Arbeiten. Ob ein historischer Zusammenhang, der jedenfalls sehr fernab liegen müßte, anzunehmen, ist schwer zu sagen; wahrscheinlich ist es nur die wie auf Naturnothwendigkeit beruhende Gesetzmäßigkeit des Ornaments, von welcher alle Völker ausgegangen sind, und welche hier die Uebereinstimmung hervorruft. Die Stickereien und Wirkereien für die Tracht der Frauen und Männer erinnern ebenfalls an nordische Motive, aber sie machen eine viel reichere, glänzendere Wirkung, weil sie mit Gold- und Silberfäden reichlich durcharbeitet sind; so z. B. die Schürzeneinsätze, welche noch außerdem mit langen rothen Fransen besetzt sind. Ihre Motive sind für die elegantesten Decken zu verwerthen, denn der Charakter ist durchaus vornehm. Andere schmückende Theile und Einsätze der männlichen wie der

weiblichen Tracht sind mosaikartige Stickereien in applicirter Arbeit, alle Contouren der einzelnen Stücke aber tambourirartig umstickt, auch wohl noch mit Gold- und Silberfäden gehöht. Das giebt diesen Stickereien orientalischen Charakter und erinnert besonders an persische Arbeiten. Zum dritten sind es dann die Decken, welche eine besondere Beachtung verdienen. Ihre Technik ist ganz hautelissеartig wie die der Gobelins, daher sich denn auch zwischen den Kettenfäden die Oeffnungen befinden, wo zwei Farben sich trennen. Ihre Muster sind geometrischer Art, ihre Farben meist roth, grün, weiß, gelb, auch blau, äußerst lebhaft, mitunter nur zu lebhaft. Ihr Charakter erscheint sehr gleichförmig und doch sind die Varianten sehr zahlreich und mitunter sehr fein.

Gehen wir weiter die Donau hinab und hinein in die Türkei, so stoßen wir überall auf Werke der Hausindustrie, welche den slavonischen verwandt sind, daneben aber auch auf neue künstlerische Motive. Zu diesen gehören z. B. die Goldstickereien der griechischen und albanischen Jacken, die in ihren Zügen und Linien einen eigenen Charakter tragen, übrigens an Schönheit und an Vollendung der Technik von ähnlichen Arbeiten in Kleinasien und am Kaukasus übertroffen werden. Ferner gehören dahin die glasirten Thongefäße am Bosporus, die nicht bloß schlanke und eigenthümliche Formen bieten, sondern mit ihrer blaugrünen oder schwarzbraunen Glasur und mit Goldornamenten darauf eine sehr schöne Decoration bilden; andere, die noch vollendeter in der Arbeit sind, zeigen schwarze oder grüne Arabesken von nicht orientalischem Stil auf lichter Bleiglasur. Auch unglasirte türkische Gefäße von schönem rothen Thon sind beachtenswerth.

Mit diesen Arbeiten nähern wir uns aber einem andern Kunstgebiet, das zu großartig ist, das auch eine zu bedeutende Geschichte mit einer eigentlichen Kunstentwicklung gehabt hat, um noch unter die nationale Hausindustrie miteinbegriffen werden zu können. Das ist die orientalische Kunst. Allerdings ist sie in gewissem Sinne national, oder vielmehr, ohne eigentlich religiös zu sein, ganz besonders der musel-

männischen Welt zu eigen, aber es ist eine Kunst der Cultur, die der europäischen zur Seite geht und wie diese einst glücklichere und glänzendere Epochen gehabt hat. Ebensowenig läßt sie sich als eigentliche Hausindustrie betrachten, wenn auch das Fabrikswesen im modernen oder europäischen Sinne noch wenig im Oriente ausgebildet worden. Wir enthalten uns daher auf die orientalische Kunst weiter einzugehen, soviel Verwandtes sie auch mit der volksthümlichen Kunst Europas darbietet.

3. Schlußbetrachtung.

Auch ohne die orientalische Kunst in Betracht zu ziehen, ist wohl nach allem, was bisher gesagt worden, die Bedeutung der nationalen Hausindustrie nicht mehr in Frage zu stellen. Sie ist nicht bloß mannigfach nach ihrer Art, sie enthält auch einen Reichthum ebenso schöner wie richtiger ornamentaler Motive. Und daß diese Motive in der modernen Kunstindustrie Verwendung finden können, das ist bereits durch das Vorgehen in verschiedenen Ländern, wovon gelegentlich die Rede war, bewiesen worden. Aber man darf dabei nicht stehen bleiben, man muß den glücklichen Vorgang erweitern und bald, sehr bald, denn es ist Gefahr im Verzuge.

Es ergeht dieser Volkskunst wie der Volkstracht. Die eine wie die andere ist überall im Aussterben begriffen, ja, soweit die deutsche Zunge klingt, kann die erstere so ziemlich als erloschen betrachtet werden. Sie weicht zurück vor dem modernen Geiste, der mit Dampfeskraft in alle entlegenen Winkel dringt, das Individuelle erstickt und die alten Traditionen tödtet; sie vermischt sich mit modischen Elementen, verwandelt sich und wird verdorben durch falsche Farbe und falsche Ornamente oder verschwindet gänzlich vor den billigen Leistungen der Maschine. Die Frau, die in manchen Gegenden noch vor wenigen Jahren kunstgerecht webte und stickte, nunmehr frei geworden mit ihrer Zeit und beschäftigungslos, hat sich der Arbeit an Straßen und Eisenbahnen, der Erdarbeit mit Schaufel und Karre zugewendet, sie ist der Handlanger des Maurers

geworden, dem sie den Mörtel bereitet und zuträgt. Ein edler Beruf für das Weib!

Aber das ist der Strom der Zeit. Er schreitet so unaufhaltsam vor, daß es vergeblich erscheint sich ihm entgegenzustellen. Wir müssen es uns schon gefallen lassen, daß er mit hinwegreißt, woran unser Herz hängt, vieles, dessen Rettung wir so gerne versuchen möchten. Es wird schwierig sein, die Bäuerin bei ihrer künstlerischen oder industriellen Handarbeit festzuhalten, wenn der moderne Speculationsgeist, dem keine Gegend zu fern, keine Hütte zu klein, ihr seine Erzeugnisse in das Haus bringt, mit seinen Stoffen ihr auf den Leib rückt. Man muß einen anderen Weg einschlagen als denjenigen, einfach das Bestehende zu wollen und die Wogen der Zeit von ihm abzuwehren. Man muß es nutzbar machen, weil es gut ist, man muß es selbst in den Dienst der Industrie ziehen und den besonderen und beschränkten Werth, den diese Arbeiten bis dahin hatten, zu einem allgemeinen machen.

Es ist oben weitläufig auseinander gesetzt worden, wie in dieser nationalen Hausindustrie eine Fülle künstlerischer Motive enthalten ist, die sogar völlig im Sinne unserer neuesten Geschmacksrichtung liegen. Wir haben demnach zu sammeln, was noch vorhanden ist, und haben durch Bild und Lehre diese Motive der heutigen Industrie verständlich und zugänglich zu machen. Auf diese Weise erreichen wir das eine Ziel, wir bewahren, was noch vorhanden ist, vor dem Untergange, und machen es selbst unserem Bedürfniß nutzbar.

Aber was geschieht mittlerweile mit jenen Händen, welche die langen Monate des Winters ebenso angenehm wie ersprießlich mit dieser Arbeit verbracht haben? Versetzen wir uns aus dem geschäftigen Treiben unserer Fabrikdistricte hinaus in rein ländliche Gegenden oder in jene nordischen Regionen, wo ein Kirchspiel, Haus fern von Haus gelegen, sich über weite, meilenweite Flächen erstreckt, wo der Winter und die grauen Nächte ewig zu währen scheinen, die Feldarbeit sich auf ein paar kurze Monate zusammendrängt. Nehmen wir hier der Frau ihre Weberei, ihre Stickerei, ihre Spitzenklöppelei, nehmen wir

dem Manne das Schnitzmesser, seine Wagnerei und Tischlerei, seine Schmiedekunst in edlem und unedlem Metall, was wird ihnen übrig bleiben die lange, lange Winterzeit, als der Müßiggang und was er an Demoralisation im Gefolge führt? Langeweile wird die Herrscherin sein und König Branntwein zum Throne verhelfen.

Es gilt demnach mehr zu thun als einfach die künstlerischen Motive dieser Volksarbeit in die moderne Industrie aufzunehmen. Es gilt zugleich diese Hände bei ihrer Arbeit und Beschäftigung zu erhalten. Dazu aber ist es nöthig die Arbeit lohnend zu machen, und um sie lohnend zu machen, muß man sie verwenden und verwerthen außerhalb desjenigen Hauses, zu dessen Schmuck und Gebrauch sie heute allein bestimmt sind, d. h. für das eigene Haus und den eigenen Gebrauch ihrer Verfertiger. Man muß sie so zu sagen in Mode bringen, in unser modernes Haus, in unseren modernen Gebrauch einführen wie andere Erzeugnisse der Industrie oder Kunstindustrie. Und dazu sind sie vollständig geeignet oder lassen sich wenigstens mit wenig Mühe und richtigem Verständniß dafür geeignet machen. Der Werth, den man ihnen dadurch beilegt, die Nachfrage, die auf diese Weise entstehen wird und die ihnen bisher gänzlich mangelte, werden auf ihre Verfertiger zurückwirken. Diese finden Beschäftigung und lohnende Beschäftigung die lange Winterzeit, sie finden sie in einer Arbeit, die ihnen gemäß ist, weil sie dieselbe ererbt haben, in einer schönen und geschätzten Arbeit, die ihnen und anderen Vergnügen macht. Es ist der einzige und richtige Weg alle Wünsche in Betreff dieser volksthümlichen Kunst zu befriedigen.

Es ist auch bereits versucht worden und keineswegs ohne Erfolg. In Dänemark, wo weniger die künstlerischen Elemente noch vorhanden waren, hat man überhaupt die industrielle Arbeit, solche, die allerdings der Kunst nahe steht, wie die Korbflechterei, unter den Landleuten einzuführen gesucht, um ihnen in den vielen Stunden der Muße, welche ihnen die Feldarbeit übrig läßt, Beschäftigung zu gewähren, und man hat lohnende Exportartikel daraus gemacht. In Schweden dagegen,

wo in den letzten Jahren ähnliche Bestrebungen hervorgetreten sind, haben ganz eigentlich die Motive und die Elemente obgewaltet, welche wir so eben auseinandergesetzt haben.

Wie aus der obigen Darstellung zu ersehen, ist in Schweden die nationale Hausindustrie noch an vielen Orten, in vielen Gegenden in Thätigkeit und zwar mit einer Fülle trefflicher künstlerischer Elemente. Aber auch sie ist vom Untergang bedroht und mit ihr die künstlerische oder gewerbliche Thätigkeit des Landvolks überhaupt. Läßt man die Dinge gehen, so werden in nicht ferner Zeit Arbeit und Gegenstände als werthlos völlig verschwunden sein. Diese Einsicht vom Stande der Dinge hat im Jahre 1874 einige Damen in Stockholm veranlaßt einen Verein zu gründen, der sich bescheiden „Freunde der Handarbeit" nennt. Obwohl es sich in diesem Falle nur um die Frauenarbeit handelt, liegen die Tendenzen des Vereines doch ganz in der angegebenen Aufgabe: „Frauenarbeit in künstlerischer und nationaler Richtung", heißt es in seinem Programm, das will sagen: alles, was in Schweden mit nationaler Eigenthümlichkeit in Technik und Ornamentation von der Hand der Frauen gearbeitet wird, sei es nun auf dem Webstuhl hervorgebracht, sei es Nadel- oder Klöppelarbeit. Es gilt dieses zu bewahren, die Arbeit des Landes verwerthbar, verkäuflich zu machen, sie zu erweitern, sie in unser Haus, in das moderne Haus einzuführen, eben so wohl als Schmuck und zum Gebrauche wie als Beschäftigung der Damenhand.

Zu diesem Zwecke hält der Verein, dessen Mitglieder sich jährlich einmal versammeln und sonst einem Ausschusse die Geschäfte überlassen, ein stehendes Bureau in Stockholm, das den Mittelpunkt seiner Bestrebungen bildet. Hier werden alte oder neue brauchbare Muster gesammelt und aller Welt zur Benützung zugänglich gemacht. Das Bureau nimmt Bestellungen an und läßt sie ausführen durch seine eigenen Weberinnen und Stickerinnen, oder durch diejenigen des Landvolks selber, die somit lohnende Beschäftigung in ihrer eigenen Weise erhalten. Der Verein nimmt alte vergessene oder mit dem Vergessen bedrohte

Arbeitsmethoden wieder auf und sucht sie für moderne Zwecke verwendbar zu machen. Geschickte Weberinnen, Stickerinnen, Klöpplerinnen werden in den Provinzen aufgesucht und für eine Weile in die Stadt gezogen hier zu arbeiten und zu lehren. Um seine Erzeugnisse zu verbreiten, ihnen Ruf und Einfluß zu verschaffen, hält der Verein eine Ausstellung fertiger und halbfertiger Arbeiten, die einerseits von seinen eigenen Arbeiterinnen, andrerseits von jenen auf dem Lande ausgeführt werden und käuflich zu haben sind. In den Provinzen selber werden Ausstellungen gemacht und Mustersammlungen leihweise zu zeitweiligem Unterrichte von Schule zu Schule geschickt; für vorragende Arbeiten werden Belohnungen und Preise vertheilt, Reisen der leitenden Mitglieder, Zweigvereine, die bereits durch das ganze Land gegründet sind, halten die ausgedehnte Verbindung nach allen Seiten aufrecht und verbreiten die Tendenzen und die Wirksamkeit des Vereines.

Man sieht, die Wege, welche der Verein „der Freunde der Handarbeit“ einschlägt, sind intelligent und praktisch, so ideal auch das Ziel ist. Wenn überhaupt dasselbe erreichbar ist — und wir nehmen es an — so sind diese Wege die richtigen dazu. Wie anderswo ähnliche Bedingungen, ähnliche Bedürfnisse vorhanden, so könnte gewiß auch Aehnliches versucht werden mit der gleichen Aussicht auf Erfolg. Der Erfolg aber würde ein unnennbarer Vortheil für das Land sein, ein Vortheil, eine Wohlthat ebensowohl in materieller, wie civilisatorischer und moralischer Hinsicht.

VIII.

Erinnerungen an Stockholm.

I. Das nordische Venedig.

In Kopenhagen lebte einmal ein Professor — und vielleicht lebt er noch — der seinen Schülern zu beweisen suchte, daß Kopenhagen noch im Lande der Civilisation liege, daß es aber auch, nordwärts gerechnet, das Ende der Cultur sei. Hätte der gelehrte Kauz in Lund oder Stockholm oder in Upsala gelebt, so würde er wahrscheinlich für diese Städte seinen Beweis geführt haben, mit demselben Rechte und mit demselben Unrechte.

Denn allerdings, der Reisende, der von Malmö aus, also Kopenhagen gegenüber, nordwärts durch Schweden eilt, fühlt sich nicht selten versucht, der Meinung des würdigen Professors Recht zu geben. Zwar in Schonen, dem südlichsten und ebensten Theile, überfliegt sein Auge rechts und links wohlangebautes Land, wenn ihn auch die vereinzelten Häuser, die des Schmuckes der Bäume und der Gärten an ihrer Seite entbehren, daran erinnern, daß er in ein Land gekommen ist, wo man den Sonnenschein lieber hat, als kühlen Waldesschatten. Alsbald aber, wenn er über Lund und Eslöf, wo die Querbahn von Ystadt die seine schneidet, hinaus ist und wenn er, in das Innere des Landes dringend, die Provinz Smaland betritt, glaubt er sich in eine andere Welt versetzt, in eine Vorperiode unserer Erdgeschichte, da noch die elementaren Kräfte die Herrschaft übten. Ueberall sieht er die Spuren ihrer gewaltigen Wirkungen, und noch hat sie nirgends des Menschen Thätigkeit verwischt oder mit der Hülle der Cultur überdeckt. Auf ebenem Boden

fast — denn die Erderhöhungen sind sehr gering — breitet sich vor ihm eine Wildniß aus. Tausende erratischer Blöcke, oft von colossalen Dimensionen, sind über und durch einander geworfen, und wo sie Lücken lassen, bildet schwarzes, brackiges Wasser Sumpf und Moor. Hier ist die Buche, die wenig südwärts noch die Erinnerung an die Cultur festhält, gänzlich verschwunden. Erlen und Erlengebüsch steigen aus dem Wasser empor, an trocknerer Stelle die Birke, die sonst im Norden für ihre zarten Formen fast üppige Wälder bildet, hier aber auch, wenn nicht gerade zwergenhaft, doch nur spärlich und ärmlich gedeiht. Andere Stellen sind mit Nadelholz bedeckt, das mehr zerrissenem Gestrüppe gleicht, als daß es den hohen, schlanken Wuchs zu erkennen gäbe, der ihm sonst eigen ist. Dieses steinerne Waldgebiet kennt keine Forstcultur, nicht einmal die Axt und die Säge; was wächst, bleibt stehen, bis es vor Alter morsch zusammenbricht oder bis der Sturm es fällt; dann liegt es modernd und in seine Atome sich auflösend. So zerrissen, niedergeworfen, struppig, krumm gewachsen und mit seinen Wurzeln die bemoosten Steinblöcke wie ein Netz umspinnend, macht es die Wildniß noch pfadloser, ungangbarer, phantastischer, die Einsamkeit noch öder und unheimlicher.

So geht es viele Stunden fort, von Station zu Station, die gerade nicht auffallend fern von einander liegen, jedoch durch ihre Vereinsamung das Gefühl der Menschenleere noch erhöhen. Vergebens sucht der Blick nach Städten oder Ortschaften, für welche die Stationen gebaut sind; er trifft neben kleinen Stückchen angebauten Landes, von denen die mühsam abgesuchten Steine als Grenzwall zusammengetragen sind, nur vereinzelte Wohnstätten, blutroth angestrichene Blockhäuser, deren Farbe vortrefflich mit dem Charakter der Umgebung harmonirt. Doch lassen ihr reinliches Aeußere, ihre sauberen, blanken, von weiß angestrichenen Bretterzieraten umfaßten Fenster erkennen, daß es nicht erste Ansiedlungen einer in die Wildniß eingedrungenen Race sind, sondern Stätten, in denen schon eine lange Civilisation freundlich gewaltet hat.

Endlich ist es Abend geworden auf unserer langen Fahrt, aber es scheint, als ob es nicht Nacht werden kann. Die Sonne steht lange zum Untergange bereit, und doch will sie nicht untergehen; man glaubt, sie stände still über dem Horizont. Das ist wenigstens der Eindruck, den der lange Tag und der helle Abend des nordischen Sommers auf den Reisenden machen, der, aus dem Süden kommend, zum erstenmale diese Eigenthümlichkeit des Nordens beobachtet. Endlich ist die Wildniß in Nacht getaucht, und wir können nicht sehen, wie freundlichere Gegenden sie ablösen, sobald wir uns dem Wettersee nähern.

Für die Nacht liegt der Bahnzug in Jönköping still, einer kleinen Stadt, die sich um eine Bucht am Süd-Ende des Wettersees lagert und sich mit ihren vereinzelt stehenden Häusern die sanften Höhen hinanzieht. Nur wenige Schritte vom Strande liegt ein großes Hotel, das die Reisenden aufnimmt. Müde von langer Fahrt, wollen wir uns zur Ruhe begeben, da lockt uns der Widerhall von Leben, das sich noch da unten auf dem Platze bewegt, ans Fenster, denn im stillen Norden haben wir das in so später Stunde — es ist elf Uhr vorüber — nicht erwartet. Der erste Blick fliegt über die weite, uferlose Fläche des Sees, deren leichte, kräuselnde Wellen unter den Strahlen des Mondes blitzen; im Hafen dicht vor uns macht sich ein Dampfer zur Abfahrt bereit und stößt seinen schwarzen Rauch gegen den wolkenlosen, lichten Himmel empor; von seinem Bord erschallt Gesang herüber und verhallt dann langsam, wie das Schiff vom Ufer stößt und feierlich die silberglänzende Fläche durchschneidet. Es ist ein Bild, daß man sich einen Moment nach Italien versetzt glaubt. War es ein Vorgeschmack des nordischen Venedig? In der That, Stimmung und Landschaft waren südlich genug, aber trotz dieser schönen Mainacht ließ sich die linde, laue Frühlingsluft nur zu sehr vermissen, und nordische Kühlung zwang zur Trennung von dem reizvollen Bilde.

Anderen Tages in der Frühe lag ein köstlicher Morgen über See und Ufer mit den niedrigen weichen Höhen, die fern im Sonnenduft verschwanden, während nordwärts das Auge kein Ufer mehr erreichte.

Das funkelnde Licht, die Frühlingssonne, welche die Luft erwärmte, ließen die Gegend zwischen Wener- und Wettersee heiterer und freundlicher erscheinen, als sonst wohl ihr Charakter ist, denn unabsehbar lagern sich die Kiefernwälder über steinige Höhen, zu denen der Blick fernhin schweift, Linien hinter Linien gewahrend. Allmälig aber mehren sich die Ansiedlungen, besonders nachdem die Bahn sich im großen Bogen nordöstlich wendet, den Hjelmar- und den Mälarsee, freilich auf große Entfernung, begleitend. Zahlreicher werden die Ortschaften, weiter die angebauten Fluren, und dazwischen sieht man wohl ein Schloß, einen stattlichen Adelssitz inmitten eines Parks von Birken und Föhren, dem langgestreckte, zwischen tannenbewachsenen Felsenufern sich hinziehende Seen mit kleinen Felseninseln darin seinen eigenthümlichen Reiz verleihen. Diese umwaldeten Seen mit felsigen Ufern beherrschen immer mehr den Charakter der Gegend, je näher man Stockholm kommt, und doch hat man keine Ahnung, daß man die unmittelbare Nachbarschaft der Residenz eines großen Landes durchschneidet, so einsam, so still, so menschenleer sind diese Wasserflächen und ihre Ufer. Eben hat man noch eine solche Bucht überschritten, da plötzlich sieht man die Höhen von zahlreichen Gebäuden besetzt, Windmühlen krönen überall die Spitzen, und ehe man es ahnt, ist man in Stockholm.

Die Stadt heißt das nordische Venedig, und doch sieht der Reisende, der mit der Bahn von Süden kommt, auf den ersten Blick nur Berge, Felsen und steile Straßen. Hat er aber den langen Felsenrücken des Södermalm auf der schnurgeraden Straße Göthgatan überschritten und ist er wieder in die Tiefe gekommen, so bietet sich ihm ein Anblick dar, der wohl geeignet ist, sein Auge zu fesseln, zumal wenn ihm dazu, wie es mir das erstemal geschah, die goldene Abendsonne leuchtet. Nach rechts und links fliegt sein Blick über weite, reich belebte Wasserflächen, hier zum Mälarsee, dort die Bucht hinunter, welche das Wasser des Mälarsees zum Meere führt oder in welcher, anders ausgedrückt, die Ostsee bis zur Stadt aufsteigt; vor ihm liegen eine Anzahl Inseln, gegenüber ein Ufer, bald sanfter, bald steiler an-

steigend, bald grünbebuscht und mit hohen Bäumen gekrönt, bald mit Gebäuden bedeckt.

Denn so ist die Lage von Stockholm. Zwei breite Wasserflächen, der See und die Meeresbucht, stoßen hier zusammen, wo die Ufer, von Norden und Süden her halbinselartig vortretend, eine Enge bilden. In dieser Enge liegen noch verschiedene Inseln, größere und kleinere, die das ausströmende Wasser des Mälarsees auf schmale Arme einschränken, daß es fast reißend unter den Brücken durchschießt. Ueber diese Inseln nun und die vortretenden Ufer lagert sich die Stadt. Inmitten auf der größten Insel liegt die älteste Stadt, Staden genannt Von hier hat sie sich über die Nachbar-Inseln und dann nordwärts und südwärts auf das feste Land hinübergezogen, das sie jetzt in breiten Häusermassen mit langen geraden Straßen überdeckt. Zuerst scheint sie sich der steilen Südseite bemächtigt zu haben, denn hier liegen noch heute die alten palastartigen Häuser des Adels, alle noch in der Zeit des dreißigjährigen Krieges oder unmittelbar danach gebaut, noch heute ein redendes Zeichen, in welcher Art die Schweden in Deutschland den Krieg geführt haben. Neueren Charakters ist die Nordseite, wo das Terrain vom Gustav Adolf-Platz an nur sehr langsam aufsteigt und der Vorliebe des achtzehnten Jahrhunderts gemäß der Entwicklung langer und schnurgerader Straßen Raum bot. Diese Seite, die in einigen Straßen Reihen eleganter Läden besitzt, die auf dem großen, in Gartenanlagen verwandelten Königsplatz mit seinen Alleen durch Paraden, Militärmusik, Cafés die Spaziergänger sammelt, ist ohne Frage gegenwärtig der bedeutendste und modernste Theil der Stadt, obwohl Staden in seinen alten, engen und krummen Straßen, der City gleich, noch viel Geschäft, zumal das überseeische, festhält; obwohl an seinem breiten Quai alle Seeschiffe, alle großen Dampfer anlegen; obwohl endlich auf seiner Höhe das alte Königsschloß mit breiten Massen alles überragt und beherrscht.

Dieses Schloß, von überall her sichtbar, ist eine wundervolle Zierde der Stadt. Dem Plane und den Unterbauten nach, die von

einem Brande übrig blieben, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts entstanden, neu ausgeführt und vollendet im Anfange oder in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, zeichnet es sich weder durch den Reichthum noch durch die Feinheit der architektonischen Formen und Ornamente aus. Es war auch damals, um das Jahr 1700, in der Periode der Herrschaft der Barocke, wenigstens zu der letzteren, zu Feinheit und Reinheit der Kunstformen nicht die Zeit. Dennoch haben seine Erbauer, der zweite Nikodemus Tessin und sein Sohn, der Graf Karl Gustav Tessin, Schwedens berühmtes Architekten-Geschlecht, von den eigentlichen Ausartungen der Barockzeit sich merkwürdig fern gehalten. Sie hatten offenbar die Idee, einen Bau zu schaffen, der, auf felsiger Unterlage mit Terrassen und Rampen sich hoch erhebend, durch die lange Flucht seiner Linien, durch die Großartigkeit seiner Verhältnisse, durch die Gewalt seiner Massen imponire, und sie haben sich darum fast allen plastischen Schmuckes überhoben geglaubt. Sie haben ihren Zweck wundervoll erreicht, denn ich kenne keinen Königsbau, welcher so stolz in sich seine stolze Umgebung beherrscht.

In der That, das Panorama, das sich von der Schloßterrasse, oder wo man auch immer steht, darbietet, mag wohl ein stolzes und reiches genannt werden. Wir haben einen köstlichen Blick überall, wo wir nur das Wasser erreichen, denn überall sieht man die Elemente, welche die Schönheit dieses Ortes bilden: die breiten, reich belebten Wasserflächen, Inseln, theils mit Grün, theils mit stattlichen Gebäuden bedeckt, Felsenufer, auf denen die Häuser terrassenartig ansteigen. Vor allem sind es aber drei Punkte, welche um ihrer Aussichten willen gepriesen sind. Die eine und vielleicht berühmteste davon ist die von der Wirthschaft zum Moosebacke, hoch auf der felsigen Anhöhe des Södermalm gelegen. Man übersieht von hier rechts die breite Fläche der Meeresbucht, links ein gutes Stück des hier noch schmalen Mälarsees, zu unseren Füßen liegen die Inseln alle, aus ihrer Mitte das Schloß hervorragend, hinter ihnen und uns zunächst gegenüber die Nordseite der Stadt, langsam aufsteigend. Ueber sie hinweg fliegt der Blick zu

grünen Fluren und fernen Wäldern, die im Halbkreise den Horizont begrenzen, während er links das jenseitige Ufer des Mälarsees mit der gartenreichen Insel Kungsholmen nach den Felsenhöhen von Marieberg verfolgt, rechts aber in der Meeresbucht zunächst auf die grüne Schifferinsel Skeppsholmen, das Asyl der Seeleute, stößt, daneben auf die Castellinsel, deren Kanonen den ankommenden Schiffen entgegenstarren. Weiter darüber hinweg zeigt sich die mit Landhäusern reich geschmückte Insel des Thiergartens, der vielgepriesene Lieblingsaufenthalt aller Stockholmer, und hinter dieser Insel wieder die weite, wellige grüne Fläche, welche dem Militär als Uebungsplatz und dem Sport zur Rennbahn dient. Die zweite der berühmten Aussichten ist westwärts von den genannten Felsenhöhen der ehemaligen Faiencefabrik Marieberg auf der großen Insel Kungsholmen — Felsen, die sich schroff über dem Rand des Mälarsees erheben. Hier steht man bereits außerhalb der Stadt und hat die steile Wand des Södermalm vor sich. Der Blick von hier aus ist aber fast reizender auf die Inseln und in die Buchten des Mälarsees hinein, als links auf die Stadt hin, die sich vor dem Auge schmal zusammenzieht. Außerhalb der Stadt liegt auch der dritte Aussichtspunkt, den wir den beiden anderen noch vorziehen, der aber nur denjenigen zu genießen gestattet ist, denen die Liebenswürdigkeit des Herrn Christian Hammer seine prächtige Villa öffnet. Dieses Landhaus, noch nach seinem Erbauer, dem schwedischen Bildhauer, Villa Byström genannt und vom jetzigen Besitzer in ein Museum schwedischer Kunst und Geschichte umgewandelt, liegt auf dem vordersten Felsen des Thiergartens, nordöstlich der Stadt. Von seiner großen, halbrunden Terrasse aus übersieht man zunächst vor sich die Meeresbucht, wie sie die malerischen Inseln Skeppsholmen und Castellholmen umspült, jenseits welcher über dem Mastenwald der Seeschiffe am Quai von Staden (Skeppsbron) das Schloß in seiner ganzen majestätischen Größe emporsteigt. Von keinem Punkte ist uns die ganze Schönheit dieser Stadt so reich, so wechselvoll mit ihren verschiedenen Elementen, so malerisch und zugleich so großartig erschienen.

Wirklich scheint es, als hätte die Natur an die schwedische Hauptstadt alles verschwendet, was sie hier im Norden geben konnte und was sie nöthig zu haben glaubte, um eine wundervolle Scenerie zu schaffen. Und nicht mit Unrecht bezeichnen wir Stockholm als das nordische Venedig, wenn wir zu diesen Inseln, Felsen, grünen Fluren und kräftigem Baumwuchse die hochgelegenen Paläste und stattlichen Gebäude betrachten, wenn wir uns das Leben auf diesen Wasserspiegeln ansehen, hoch mit schwellenden Segeln bedeckte Seeschiffe, die kommen und gehen, zahllose kleinere Boote und Küstenfahrer, colossale Dampfschiffe und fast Hunderte von kleinen Schraubendampfern, welche, den Verkehr vermittelnd, kreuz und quer Möven gleich von Insel zu Insel schießen. Ja es will uns bedünken, als ob im Vergleich mit diesen Naturschönheiten das südliche Venedig mit karger Hand bedacht wäre, denn welche Grundlage hat ihm die Natur zur Existenz gegeben? Schlammige Inseln und schmutziges, farbloses Wasser, das träge zwischen den schwarzen Mauern aus- und einfließt.

„Hier seht ihr freilich keine grünen Auen
Und könnt' euch nicht im Duft der Rose baden;
Doch was ihr saht an blumigen Gestaden,
Vergeßt ihr hier und wünscht es kaum zu schauen."

Die Natur hat der nordischen Hauptstadt Eines versagt, womit sie ihre Schönheit der Poesie und des Hauptreizes beraubte, und dieses Eine, welches der Norden nicht einmal geben konnte, hat sie über Venedig in reichstem Maße ausgegossen und mit diesem Feengeschenk alle ihre Kargheit wieder gutgemacht. Dieses Eine ist das transparente, spiegelnde Licht, der silberspielende Dunst und Duft, der ganz Venedig einhüllt und himmlisch verklärt, der mit seinen zauberhaften Reizen Seele und Auge wahrhaft trunken macht. Diese feuchte, von Farbe und Licht gesättigte, funkelnde Meeres-Atmosphäre, welche die öden Wellen erzittern läßt, welche den häßlichsten Winkel, das schwarze, verwitterte Gemäuer verschönert und zum malerischen Objecte macht, hat die ve-

netianische Kunst in ihrer Eigenthümlichkeit geschaffen, denn diese ist, wie Platen sagt, mit ihrer Farbenpracht dem Meere entstiegen.

Um zu verstehen, wie richtig das ist und wie das selbst in der Blüthezeit der venetianischen Kunst gefühlt wurde, kann ich mir nicht versagen, ein Stück aus einem wundervollen Briefe Peter Aretin's an Tizian hieher zu setzen.

Der geistreiche Gelehrte, der mit den Augen eines Künstlers sah, mit seiner Seele fühlte, erzählt, wie er fieberkrank allein gespeist habe, doch habe das Fieber ihn vom Tische getrieben und, von Langeweile und Verzweiflung gesättigt, habe er sich halb aus dem Fenster gelegt und da draußen umgesehen. Nun schildert er das frohe Leben auf den Canälen, das Wettfahren der Gondeln, das Beifallklatschen der Zuschauer und fährt dann fort: „Ich aber, den das Fieber quält und ermattet, hebe die Augen gen Himmel. Seit dem Tage, an dem Gott ihn geschaffen hat, war er niemals mit so schönen Lichtern und Schatten geschmückt. Das ist ein Himmel, der den Künstlern, und namentlich denen, welche dich, Gevatter, beneiden, Neid einflößen könnte. Die steinernen Häuser scheinen Feenpaläste zu sein; hier ist Alles klar, rein und lebendig, weiterhin wird es unbestimmt und erloschen. Unter den wandernden Wolkenschatten, die mit dichten Dünsten beladen sind, nehmen die Gebäude einen tausendfach verschiedenen Schein an. Rechts verliert sich ein Palast ganz und taucht in einer Farbe unter, die so schwarz wie Ebenholz ist, links strahlt und funkelt der Marmor, als ob die Sonne ihren Herd am Firmament verlassen hätte, und im Hintergrund färbt ein sanfteres Roth die Dächer. O diese prachtvollen Lichter, o diese Natur, die Meisterin aller Meister! Wie heben sich diese Paläste ab, hier von einem azurnen Himmel, der smaragdgrün angehaucht ist, dort von einem smaragdgrünen Horizont, in den sich etwas Azur mischt. Welches Helldunkel, welche durchsichtigen Schatten, welches mächtige Vorspringen, welche dunklen Tinten! Dein Pinsel wetteifert mit der Natur und ist ihr geliebter Sohn, und so rufe ich denn dreimal aus: Tizian, Tizian, Tizian, wo bist du?"

Niemals war ich so glücklich in Stockholm einen Tag zu erleben, wie ihn hier Pietro Aretino von Venedig schildert, niemals sah ich dort jene reizende, silberne, durchsichtige Beleuchtung, wie sie Canaletto in seinen venetianischen Ansichten so unendlich wahr und so poetisch zugleich wiedergegeben hat. Gewöhnlich liegt in Stockholm das Licht an hellen wie an trüben Tagen kalt, farblos und ohne Glanz über dem sonst so wundervollen Panorama. Allerdings gibt es auch höchst effectvolle Beleuchtungen. So erinnere ich mich eines Abends, als wir von einem Manöver bei Erstavik zurückkamen — es war ein kalter Tag gewesen — wie die Sonne goldglänzend über der Stadt unterging und die häusergeschmückten Höhen mit ihren Strahlen übergoß. Aber auch das hatte nicht den Zauber, wie eine ähnliche Beleuchtung, die ich in Venedig sah. Es machte vielmehr den Eindruck, als ob ein naturalistisch fühlender, handgeschickter Maler das alles vortrefflich gemalt hätte, ohne aber den letzten Reiz, den Glanz, die poetische Stimmung mitgeben zu können.

Nur zu gewissen Momenten, die dem Norden eigenthümlich sind, kann man auch Stockholm in einem poetisch verklärten Lichte sehen, in den kurzen Sommernächten nämlich, von deren Helligkeit und überraschender Wirkung man sich im Süden schwer einen Begriff macht. Aber die Momente sind selten, und es bedarf einer ganz klaren, ruhigen Nacht, um die volle Schönheit zu sehen, und solche Nächte trifft man vor der Mitte des Sommers nicht allzu häufig. Mir wurde in Stockholm selbst nur einmal das Glück zu Theil, als ich, spät aus dem Theater kommend, über die Brücke schritt, um zum Schloß zu gelangen. Ich war vollkommen überrascht von dem eigenthümlichen Zauber dieses Zwielichtes, das fast tageshell erschien und doch so ganz anders, so fremdartig war.

Das Wasser lag ruhig und glänzend wie ein Spiegel; die Inseln drüben mit ihren Bäumen und Gebäuden, das jenseitige steile Ufer mit seinen Häuserterrassen, die mastenreichen Schiffe, die jetzt so still dalagen — alles war so deutlich und klar wie im Tages-

licht, aber dieses Licht, das alle Gegenstände umfloß und verklärte, war so spiegelnd, so schillernd und so in anderem Farbenton, als ob man durch ein leicht gefärbtes Glas hindurchsähe oder in einen glänzend polirten Spiegel blickte. Ich konnte mich nicht enthalten, auf langem, einsamem Spaziergange an den stillen Quais die ungewohnten Reize dieser Erscheinung mit Entzücken zu genießen.

---

2. Eines Königs Landsitz.

Jene lange Meeresbucht, die von der Ostsee bis nach Stockholm hinaufsteigt, wo sie mit dem Mälarsee zusammenstößt, entsendet rechts und links verschiedene Arme in das Land hinein, die bald zu Seen sich erweitern, Inseln umspannen, bald stromartig oder in gedrängter Enge zwischen waldigen Ufern dahin ziehen.

Einer der schönsten dieser Arme, der letzte zugleich vor Stockholm auf der Nordseite, ist wohl der Edsviken, welcher unterhalb des Djurgardens, der Thiergarteninsel, seinen Anfang nimmt, und sich einem Strome gleich etwa vier Stunden Weges in nordöstlicher Richtung in das Land hinein erstreckt. Seine Ufer, die mit leichten Krümmungen überall kleine, abgeschlossene Seebilder ergeben, sind von moosigen, mit Birken und Nadelholz bewachsenen Felshöhen begleitet, die zuweilen zurücktreten und sanften Einsenkungen des Erdreichs Raum gestatten, wie geschaffen zur Anlage von Villen und Sommerhäusern. Zahlreich liegen diese Ansiedlungen an den Ufern, bald in wilder Einsamkeit, bald nachbarlich eine der anderen genähert, bald auf den Felsen, bald in der Senkung, hier unmittelbar am Wasser, dort zurücktretend hinter Bäumen und Gebüsch versteckt. Obwohl wie Blockhäuser aus Baumstämmen erbaut, leuchten sie doch städtisch modern in hellem Anstrich.

Gewöhnlich ist es still und einsam auf der Wasserfläche, an den Ufern in den Wäldern, in denen man selten nur die Stimme eines Vogels hört. Während tagsüber ein leichter Wind die Oberfläche bewegt, wird sie regelmäßig gegen Abend ruhig und spiegelglatt. Dann

aber, wenn die Nacht hereingesunken und die Sonne, längst unter dem Horizonte, in Mittsommerzeit den nördlichen Himmel wieder zu hellen beginnt, dann heben sich über dem Wasser Nebel und Dünste, schweben und schwanken hin und her, steigen und sinken wieder und erfüllen so in ewiger, aber langsam getragener Bewegung die ganze Fläche, bald geschlossen, bald aus einander weichend und sich wieder findend. Im verklärenden Licht der nordischen Sommernacht ein wundersames, phantastisches Bild, das ich oft, am Fenster liegend, lange, lange betrachtet habe, wenn die Helligkeit der Nacht mir den Schlaf raubte. Es sind die Elfen und Nixen der Sage, die mit weißen Schleiern, mit langen, nassen Gewändern aus dem Wasser aufsteigen und ihre langsam schwebenden Tänze auf der glatten Fläche aufführen.

In jenen drei Monaten, wenn die Villen am Edsviken zur kurzen, oft kalten Sommerluft bewohnt sind, schießt etwa allstündlich ein kleiner offener Schraubendampfer die Bucht entlang, setzt an den Häusern seine Passagiere ab oder landet zur Aufnahme anderer, wo am Steg eine Fahne aufgezogen ist. Ist er vorüber und um eine waldige Felsenecke schnell verschwunden, so ist es wieder still wie zuvor. Zuweilen schneidet auch wohl ein kleines buntes Kielboot, von jungen Leuten gerudert, durch die Fläche. Zu jedem Hause gehört ein Schifflein dieser Art.

Spät aber, wenn der Tag sich neigt, sieht man oder sah man vielmehr damals (im Jahre 1870), denn wir reden leider von Menschen und Zeiten, die nicht wiederkehren, allabendlich ein seltsames, phantastisch gestaltetes Fahrzeug kräftig gerudert, doch langsam den Meeresarm hinauf oder hinabziehen, ein breites, hochbordiges Schiff, vorn wie ein grimmiger Eber oder wie ein schnaubender geflügelter Drache gebildet, hinten mit einem hochaufragenden Thierkopf über dem Steuer, in der Mitte mit einer Art Castell, das rings mit sonderbar bemalten Schildern behängt war.

„Das Drachenschiff“, ruft der Kenner nordischer Dichtung und nordischer Alterthümer aus. Ja wohl, das Drachenschiff, aber nicht

Normannen sind es, die zur Eroberung ausfahren, nicht Wikinger, die aus der verborgenen Bucht zu Raub und Abenteuer hervorbrechen. Die Zeiten haben sich geändert:

„Hingeschwunden
Ist die Vorwelt
In die Nacht;
Ach, erloschen
Ist ihr prächtiger
Nordlichtschein!“

So singt ein schwedischer Dichter, der selber auf diesem Drachenschiff sich befindet. Es ist eine sehr moderne Gesellschaft, etwa acht bis zehn Personen, zur Hälfte Herren, zur Hälfte Damen, deren fröhliche Unterhaltung, deren heitere Lieder, die in verschiedenen Sprachen erklingen, zum Walde herüber schallen. Das sonderbare Schiff und seine Besatzung fesseln unser Interesse, unsere Neugierde, und wir folgen ihm am Ufer, wie es langsam seinen Pfad dahinzieht. Wir sehen es landen, wir sehen die Gesellschaft im Walde verschwinden und bald auf grüner Wiese in der Lichtung, bald auf hoher Felsenklippe wieder erscheinen.

Plötzlich wirbelt ein leichter Rauch zwischen den Bäumen empor, ein Feuer prasselt unter dem Kessel, an bequemer Stelle ist ein einladendes Mahl ausgebreitet, und auch die Gesellschaft findet sich ein und lagert sich umher in bunter Zerstreuung auf dem mosigen Grunde, auf umgestürzten Baumstämmen, auf verwitternden Granitblöcken. Warten wir eine Weile. Die lebhafte, mitunter ergötzliche Unterhaltung läßt uns nicht merken, wie schnell die Zeit enteilt. Bei zögernder Dämmerung, bei uns zu einer Stunde, wo längst die Nacht hereingebrochen, sucht das Drachenschiff so langsam wie es gekommen seinen Weg zurück auf der stillen Fläche, auf welcher schon die Nebel und Dünste sich zu erheben beginnen. Es landet endlich vor der Façade eines Schlosses, das aus dem dunklen Park mit weißer Wand fast unmittelbar an das Ufer tritt.

Schloß Ulriksdal, das die Gesellschaft aufnimmt, giebt uns auch den Aufschluß über das Drachenschiff und seine Besatzung. Es

war das königliche Paar von Schweden, Karl XV. und Luise mit ihrem Gefolge, wenn man diese wenigen Personen, mit denen sie sich auf dem geliebten Ulriksdal in ländlicher Zurückgezogenheit zu umgeben pflegten, noch ein Gefolge nennen kann. „Leben wir hier nicht ganz wie Privatleute?" meinte der König. Und in der That war es so. Hier sah man keine Uniformen, keine Livréen, noch sonstige Entfaltung von Glanz und Prunk, umsomehr Natur und — Kunst.

Auf zwei Wegen, zu Wasser oder zu Lande, gelangt man von Stockholm nach Ulriksdal, das ein guter Fußgänger in starken anderthalb Stunden von der Mitte der Stadt aus zu erreichen vermag. Wenn man die langen Straßen des nördlichen Theils von Stockholm zurückgelegt und jene Gegend durchschritten hat, wo die Stadt sich in Land umsetzt, wo die städtischen Häuser verschwinden und roth angestrichene Blockhäuser an ihre Stelle treten, da gelangt man auch bald zu einem See oder in Wirklichkeit zu einer seeartigen Seitenbucht des Edsviken, Brunsviken genannt, die rings von Parkanlagen, Gärten und Landhäusern umgeben ist. Ein kleines Dampfschiff führt uns rasch am Park von Haga vorbei durch einen engen Canal in den Edsviken und sodann jenen Weg, auf welchem wir das Drachenschiff haben ziehen sehen.

Verschmähen wir das Dampfschiff, so wandern wir gerade aus auf der breiten Straße am Park von Haga entlang, der zu unserer Rechten bleibt, oder wir scheuen einen kleinen Umweg nicht und nehmen unseren Weg mitten durch den Park. Eine fast üppige Vegetation, ein alter, prachtvoller Baumwuchs, der einer südlicheren Natur Ehre machen würde, die wechselnden Aussichten auf das Wasser, zwei kleine im Park gelegene Schlösser, von denen das eine die getreue Nachbildung von Klein-Trianon ist, das alles entschädigt uns hinlänglich für den weiteren Weg. Nachdem wir den Park verlassen, scheint die Gegend ländlicher zu werden, Kornfelder wechseln mit Wiesen, aber bald nimmt uns eine mächtige Lindenallee auf und führt uns erst sanft ansteigend, sodann hinab in eine breitere Vertiefung, welche von bewaldeten Höhen

wie abgeschlossen nach dem Edsviken sich öffnet. In dieser Senkung liegt Park und Schloß von Ulriksdal, das Schloß selbst am äußersten Ende, welches wie eine Landzunge in die Meeresbucht vorspringt. Was ein Landsitz von der Natur verlangen kann, eine herrliche Gegend, eine reiche Natur, Abgeschlossenheit in der Waldeinsamkeit und doch bequeme Zugänglichkeit, eine sonnige Lage, die im Norden wohl zu schätzen ist, eine breite Wasserfläche, gleich willkommen für den Anblick und für die Unterhaltung, selbst ein Seebad, wenn man will, alles das bietet Ulriksdal in Vereinigung dar. Ein üppiges Rasenparterre mit Blumen, Blüthengebüsch und Springbrunnen, ein breiter Bach, der aus dem Waldesdickicht hervorbricht, eine wundervolle Lindenallee in tadelloser Herrlichkeit lassen vergessen, daß wir uns so hoch im Norden befinden, in einer Höhe, wo die Buche nicht mehr gedeiht.

All diese Reize waren es sicherlich, die Schönheit mit der Einsamkeit vereint, welche den Dichter und den Künstler mehr als den König veranlaßten, gerade diesen Platz sich zum sommerlichen Ruhesitz auszuersehen. Denn das Schloß selbst ist ohne architektonische Bedeutung und eben geräumig genug für einen beschränkten Hofhalt. Ein Mitteltract, der seine Front dem Wasser zukehrt, zwei Flügel, die sich in den Garten hinein erstrecken, einstöckig, zum Theil noch mit einem niederen Oberstock, schlichte, licht angestrichene Mauern, ein Thürmchen, das die Fahne trägt, das ist alles, was sich an Architektur heute darbietet. Ehemals, als der Marschall Jacob de la Gardie gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts dieses Schloß errichtete, zeigte es rothe Backsteinmauern und den Garten gänzlich im französischen Stil mit geradliniger Anlage, mit beschnittenen Hecken und künstlichen Taxusfiguren. Heute ist das alles verschwunden. Das Schloß kam von Jacob de la Gardie in den Besitz der königlichen Familie, wurde aber unter Karl Johann in ein Invalidenhaus umgewandelt, und damit ging sicherlich alles davon, was das Schloß an Kunst oder künstlerischer Ausstattung gehabt hatte. Was es jetzt davon zeigt, das ist alles erst durch Karl XV. gekommen, der es zu seiner Sommerresidenz erkor.

Wenn es schlicht und schmucklos in seinem Aeußeren geblieben, so ist auch nur der allzu frühe Tod dieses Königs davon die Ursache, denn die Pläne zu einem reichen Umbau waren bereits fertig.

So schmucklos und einfach die Außenseite, so reich und anziehend ist es im Innern. Der königliche Dichter, der sich diesen stillen Sitz erwählt hatte, hätte in seiner Zurückgezogenheit von dem Prunk des Hofstaates gewiß einer reicheren Ausstattung entbehren können, aber in diesem seltenen Menschen, der, wenn er nicht auf dem Throne gesessen, in jedem Fache menschlicher Thätigkeit geglänzt hätte, in ihm vereinigten sich der Dichter und der Künstler, von dem Gelehrten, von dem Soldaten, von der Liebenswürdigkeit des Menschen gar nicht zu reden. Jede seiner vielseitigen Anlagen, denn er schien in allen Sätteln gerecht, hätte sich zur Größe entwickeln lassen, wenn die Pflichten und das Leben des Regenten nicht einer solchen Ausbildung eines Talentes allein hinderlich gewesen wären. Nichtsdestoweniger erreichte er in jedem Fache, das er betrieb, als Maler, als Dichter, als Gelehrter in allen Zweigen skandinavischer Wissenschaft, als Militär und Militärschriftsteller eine Stufe, die weit über den Dilettantismus hinaus liegt.

Das Studium der Kunst hatte schon früh in dem Kronprinzen den Kunstliebhaber und Sammler geweckt, und der Zufall war ihm zu Hilfe gekommen einen vortrefflichen Grundstock zu legen. Aeltere Nürnberger werden sich vielleicht noch der Galimbertischen Sammlung erinnern, welche vor etwa dreißig Jahren ein Schwede von da nach Stockholm brachte, dort auf Speculation eine Art Museum zu gründen. Aber die Zeiten waren zu früh; er fand kein Publicum und war endlich glücklich, daß der damalige Kronprinz die ganze Sammlung käuflich übernahm. Seitdem ist sie freilich reich vermehrt worden; vieles wurde auf Reisen gekauft, vieles gewährte Schweden selbst, das noch deutsche Kunstschätze in Menge birgt, die der dreißigjährige Krieg unfreiwillig hinüber geführt hat. Die Königin Luise, von holländischer Abstammung, brachte die Liebhaberei ihres Landes für Porcellan und Faiencen mit sich, welche der König selbst nicht so sehr besaß. Sein

eigener Sinn ging auf schöne geschnitzte Möbel, Waffen, Silberarbeiten, Gläser, Glasgemälde, Majoliken und ihres Gleichen, und bei all diesem, fremde oder orientalische Waffen ausgenommen, auf die Erzeugnisse des sechzehnten Jahrhunderts oder auf diejenigen des siebzehnten, soweit sie noch den Charakter der Renaissance tragen.

So lag eine gewisse Uebereinstimmung in der ganzen Sammlung, die zu Tausenden von Gegenständen heranwuchs. Aber ihr Urheber machte es auch nicht wie viele andere der Kunstsammler, denen jedes Stück recht ist, das nur alt und echt erscheint. Er sammelte mit gewisser Absicht. War es ihm vor allem um die Schönheit des Gegenstandes zu thun, die er vollauf zu würdigen wußte, nicht aber um das etwaige archäologische Interesse, so dachte er zugleich an die Verwendung desselben, sei es aus decorativem Gesichtspunkt, sei es um des Gebrauches willen. Er wollte mit seinen Kunstwerken und unter ihnen leben; er wollte sie gebrauchen und genießen. Sie bildeten die Einrichtung seiner Wohnung, den Schmuck der Wände, die Zierde und selbst das Geräth der Tafel. So freilich war vieles nicht zu gebrauchen, was der Zufall ihm in die Hände spielte; er gab wieder fort oder verschmähte, was ihm die Harmonie zu stören schien. So überließ er aus jener erwähnt°n Nürnberger Sammlung an fremde Hände alles, was der gothischen Zeit angehörte oder nur culturgeschichtliches Interesse trug, alles, was nicht in eine Wohnung selbst hineingehörte.

Auf diese Weise kam es, daß die Sammlung trotz ihrer Fülle niemals den Eindruck einer Sammlung, niemals den Eindruck des Unruhigen oder Erdrückenden machte. Sie war eben zur Ausstattung eines vornehmen, kunstgebildeten Hauses geworden. Und da alle Gegenstände, wenn nicht der gleichen Zeit, doch so ziemlich der gleichen Kunstepoche angehörten, so glaubte man eben in wohl eingerichteten Räumen zu sein, welche ein paar Jahrhunderte glücklich überdauert hatten; in der Harmonie dieser Gemächer fühlte man sich wohl und behaglich trotz des Reichthums und der Fülle.

Der weitaus größte Theil dieser Sammlungen war eben zur Einrichtung von Ulriksdal verwendet worden. Ein kleiner Theil nur, zumal sämmtliche Waffen und Silberarbeiten zierte die Wohnung des Königs im Stockholmer Schloß. Auch das waren merkwürdige Räume. Im gewaltigen Gebäude des Schlosses wäre man vielleicht auf diese Gemächer als die Wohnung des Königs zuletzt verfallen. Zwar boten sie bei der hohen Lage des Schlosses freie Aussicht über Stadt und Wasser, aber sie lagen im Mezzanin, waren niedrig und schmal, mit kleinen Fenstern und kleinen Scheiben darin. Karl XV. hatte sie als Kronprinz bewohnt, hatte sie äußerst behaglich eingerichtet, die Wände mit alten Goldleder-Tapeten bekleidet, mit seinen zahlreichen Waffen behängt; sie enthielten seine selbstgesammelte Bibliothek, die immerhin 16000 Bände umfaßte, ein Billardzimmer, ein persisches Zeltgemach, sein Maleratelier und einige andere Gemächer, wie er deren eben zur Wohnung und zum Dienst bedurfte. Man begreift, wenn man sie gesehen hat, daß er sie auch als König nicht verlassen mochte. Sie standen zudem in nächster Verbindung mit den Gemächern der Königin, die im ersten Stocke gerade darüber lagen.

Von all den anderen Räumen war es im Schlosse nur der gewöhnliche zur Tafel benützte Speisesaal der Königin, welcher mit vertäfelten Lambris, mit hohen Kaminen, mit alten spanischen Goldleder-Tapeten, die in lebensgroßen Figuren eine Legende erzählen, mit geschnitzten und eingelegten alten Möbeln und sonstigem Geräth, mit Glasgemälden in den Fenstern den gleichen Charakter trug wie die Gemächer in Ulriksdal. Auch hier in Ulriksdal war nicht alles alt oder alten Stils. Die Gemächer der Königin z. B., welche das Erdgeschoß des östlichen Flügels einnahmen, waren im Wesentlichen modern, wenn auch eine Sammlung alter niederländischer Bilder die Wände schmückte und viel altes Geräth italienischen, holländischen, japanischen Ursprungs mit zur Ausstattung gehörte. Es waren Räume, in denen mehr das Einzelne erfreute als die Zusammenstimmung.

Ganz anders sah es im Obergeschoß aus. Fast sämmtliche Räume, von jenen des Königs angefangen, die über denen der Königin lagen, bis zum anderen Ende, waren in Harmonie gehalten und jedes von ihnen hatte seinen besonderen Reiz für sich. Unter der Menge der Gegenstände gab es viele, zahlreiche, die sich ebensowohl durch ihren Kunstwerth, durch ihre Schönheit, wie etwa durch ihre historische Erinnerung auszeichneten. Zu diesen letzteren gehörte jenes im Schlafzimmer des Königs befindliche Bett, dessen sich Gustav Adolf, irre ich nicht, war es im Hause Imhof, zu Nürnberg bedient hatte, als er so lange Zeit dem wohlverschanzten Wallenstein gegenüber lag. Gewiß eine kostbare Reliquie für einen schwedischen König. Zu diesen gehörte eine Reihe geschnitzter Möbel, welche Karl XII. bei seinem kühnen Zuge aus Polen nach Sachsen aus sächsischen Schlössern nach Schweden heimgesendet hatte.

Wie das Bett Gustav Adolfs, so hatten viele Möbelstücke einst die Staatsgemächer Nürnberger Patrizierhäuser geziert, andere waren aus Italien gekommen, so ein überaus kostbarer großer Kasten in schwarzem Holze, dessen vortreffliche figürliche Schnitzereien in flachem Relief dem Bildhauer Baccio Bandinelli zugeschrieben werden, andere und zahlreiche Gegenstände hatte der Norden gestellt, in welchem die Schnitzerei seit Olims Zeiten gepflegt worden, andere wieder rühmten sich deutschen oder holländischen Ursprungs. Aus einem baierischen Schloß stammte die ganze Vertäfelung des Billardsaals, für sich schon ein sehenswerthes Kunstwerk, aus Holland die überaus reich gehaltenen Thüren der Trinkstube, eingelegte Arbeit mit Blumen und Vögeln. Axel Oxenstjerna, der berühmte Kanzler, hatte sie 1629 in Holland für sein schwedisches Schloß machen lassen, und aus diesem hatte sie der gegenwärtige Besitzer desselben an König Karl XV. geschenkt.

Nicht minder sehenswerth, für sich betrachtet, war die Sammlung von Trinkgläsern, welche kostbare Beispiele aller jener Arten zeigte, welche der Kunstfreund schätzt und sammelt. Voran eine Reihe großer deutscher Humpen und Willkommbecher mit dem Reichsadler und den Kurfürsten, dem Fichtelgebirge und dem Ochsenkopf und was man sonst

darauf zu sehen gewohnt ist, und darunter nicht eine geringe Zahl mit dem sächsischen Wappen, welche einst der kurfürstlichen Kellerei in Dresden angehört hatten. Viele böhmischen Gläser zeigten den Namenszug schwedischer Könige aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts. Ihre gewaltigen Dimensionen, wenn wir sie mit den zierlichen Trinkgläsern auf unserer heutigen Tafel vergleichen, möchten uns fast wie ein heruntergekommenes Geschlecht in diesem Ehrenpunkte der Kraft erscheinen lassen, aber wenn die Formen kleiner, so ist der Trank stärker geworden: das Bier von damals und der schwedische Punsch von heute verhalten sich in ihrer Stärke umgekehrt wie die Humpen von damals und die Trinkgläser von heute. Uebrigens, daß auch leichte und zierliche Art jenem Geschlechte und dem früheren schon nicht unbekannt war, das lehren die venetianischen Gläser, deren die Ulriksdaler Sammlung eine ausgesuchte Collection enthielt. Neben ihnen glänzten mit ihren Spiegelungen und Reflexen die facettirten und geschliffenen böhmischen Gläser und viele ähnliche von holländischem Ursprung, deren Herkunft sich durch Darstellung von Schiffen oder holländische Inschrift verrieth. Wie an den Gläsern mochte sich des Trinkers und des Sammlers Herz gleicherweise an der zahllosen Reihe der Flaschen, Krüge und sonstigen Trinkgeschirre aus gebranntem, glasirtem, bemaltem Thon erfreuen, welche rings die Vertäfelung des Speisesaals auf dem Sims umstanden. Da waren sie alle beisammen: die bunten Hirschvogel, die Apostel- und die Jagdkrüge aus Kreussen, die dunkelbraunen Gesellen aus Baireuth und Regensburg, die lichten aus Siegen und Köln, das blaugraue Steingutgeschirr vom Niederrhein, die grès de Flandres, die bunten Faiencekrüge aus Baiern, Sachsen und Oberösterreich, die kostbaren blauweißen aus Delft sammt ihren deutschen Imitationen: keines von allen, wie sie ehedem und heute die Trinkstuben zieren, ließ sich vermissen.

Aber der Hauptreiz lag dennoch nicht in diesen einzelnen Gegenständen, wie werthvoll sie auch sein mochten, sondern in der Anwendung, die aus ihnen gemacht war, in der Anordnung, Durchführung

und Vollendung dieser Räume. Wenn es einerseits gelungen war, ihnen den Charakter der Alterthümerliebhaberei, der so oft die Wohnung der Kunstsammler entstellt, fern zu halten, so waren sie andrerseits frei vom Bäuerlichen und Kleinbürgerlichen, den die alten Möbel, ihre Herkunft nicht verleugnend, zuweilen mit sich bringen, zumal wenn man sie mit der Patina der Jahrhunderte und allen Gebresten des Alters bestehen läßt. Vielmehr ruhte ein vornehmer Zug auf diesen Räumen, sie trugen den Stempel des Auserwählten und Besonderen, selbst des Reichen und Prächtigen.

Hierzu trug ein Umstand bei, der den schwedischen Kunstliebhaber begünstigt. Kein Land, vielleicht Spanien ausgenommen, ist wohl so reich an alten Goldledertapeten wie Schweden; man findet sie wie in den Schlössern, ebenso auch in den alten, obwohl nur von Holz gebauten, doch mitunter höchst stattlichen Bauernhäusern. Der König hatte eine ansehnliche Menge zusammengebracht und nicht bloß die Wände damit bekleidet, sondern sie auch für den Ueberzug der Sophas und Armsessel und als Bedeckung für den Sitz jener geschnitzten hölzernen Stühle verwendet, die man gewöhnlich als Bauernsessel bezeichnet. Er hatte dieselben dadurch nicht nur für den Gebrauch erträglich gemacht, sondern ihnen auch das vornehme, distinguirte Aussehen gegeben, wie es an dieser Stelle nothwendig war. Die Goldtapeten, gut aufgefrischt oder restaurirt, stimmten mit ihrer farbigen Pracht vortrefflich zu dem dunklen geschnitzten Holzwerk und den zahlreichen Glasgemälden, welche die Fenster ausfüllten.

Waren es in der ganzen Flucht des oberen Stockwerks besonders der Rittersaal und der Empfangsaal, welche, großräumig und aufs reichste ausgestattet, diesen vollendeten Charakter vornehmer Pracht zeigten, so waren die Trinkstuben, welche im Erdgeschoß am Ende des westlichen Flügels lagen, in ihrer Weise nicht minder anziehend. Einen Hauptschmuck bildeten jene schon erwähnten Thüren Oxenstjerna's, das reichste in dieser Art Marqueterie, das man sehen kann; Vertäfelung auf den Wänden, Goldleder auf den Sitzmöbeln, alte gestickte Decken auf den

Tischen, geschnitzte Truhen, Kasten, Tische, Credenzen, reich mit edlem Trinkgeschirr besetzt, dazu auf dem Gesims der Vertäfelung ringsum eine Fülle zinnerner Kannen und Pokale von prachtvollen Formen, ehemals die stolze Herrlichkeit der Stockholmer Zünfte, nunmehr — auch eine Wandlung der Zeiten — die Zierde königlicher Gemächer: all das im Verein machte bezaubernden Eindruck. Auch verfehlte es niemals nach aufgehobener Tafel den Kreis der Gäste, wenigstens die männliche Hälfte, noch stundenlang beisammen zu halten. Altnordische Sitte ist nicht ausgestorben in Schweden.

Aber sie selber die Besitzer haben unerwartet früh von hinnen scheiden müssen. Nur wenige Jahre haben die Räume von Ulriksdal ihrem königlichen Herrn, der soviel Liebe an sie gewendet, Genuß bereitet; nur wenige Jahre sahen sie den kleinen, so liebenswürdigen und fröhlichen Kreis, der sich einige flüchtige Sommermonate hier versammelte. Das Schloß steht unbewohnt seit dem Tode Karls XV., und bald werden auch die Kunstwerke alle aus ihm entfernt sein. Wenigstens werden sie nicht, wie es sonst zu geschehen pflegt, in alle Winde zu Hunderten von neuen Besitzern zerstreut werden. Durch Vermächtniß des Königs dem Lande als Eigenthum anheimgefallen, werden sie mit der auserwählten Poteriensammlung des Grafen Bjelke, die gleichfalls ein Vermächtniß ist, ein ausgezeichnetes Museum für Kunstindustrie bilden, in welchem das Andenken ihres Urhebers und Begründers segensreich fortleben wird.

Inhalt.